CAHIERS ARCHEOLOGIQUES

fin de l'antiquité et moyen âge

fondés par A. Grabar et J. Hubert - dirigés par J. Thirion et T. Velmans

Comité de rédaction : Y. Christe, J. Thirion,
T. Velmans, M. Vieillard-Troiekouroff

29

Ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique.

B. V. T 2586

Picard, 1980-1981

Ceux qui virent la «table» de Charles le Chauve à Saint-Denis ont été encore plus sensibles au nombre et à la beauté des gemmes qu'elle rassemblait qu'à l'élégance de ses reliefs en repoussé. Chacun des éléments d'arcatures, chaque détail, chaque orfroi était, en effet, chargé de pierreries, (saphirs, primes d'émeraude, aigues-marine, grenats) et de perles. Des émaux cloisonnés sur or soulignaient d'un bandeau polychrome les bordures et les arcs. Surtout, nous retrouvons ici cet usage d'éléments isolés d'orfèvrerie cloisonnée que nous avons déjà noté sur la patène, la coupe des Ptolémées, «l'escrain» et la croix. En effet, alors que le peintre de la «Messe de Saint Gilles» a représenté un fond d'or miroitant autour des reliefs, l'inventaire du XVIIe siècle prend plaisir à décrire, autour des figures en repoussé, des cœurs, des croissants, des croisettes de grenats, des étoiles dont certaines étaient garnies de petits grenats et de perles et dont le cœur était fait d'un petit saphir, des croix de verres de couleur et ces curieux «grenats et verre en façon d'écailles» que l'on a peine à imaginer [75].

La présence d'éléments isolés d'orfèvrerie cloisonnée, analogues et même parfois identiques, est donc attestée à la fois sur les montures de la patène et de la «coupe des Ptolémées», sur «l'escrain», sur la croix et sur la table d'or : il est donc possible de supposer que ces cinq objets de même provenance ont du être exécutés dans les mêmes ateliers ou du moins dans des ateliers contemporains. Bien plus, la présence de motifs semblables sur des monuments carolingiens conservés paraît décisive pour leur datation : on se souvient des petits «éventails» dressés, des feuillages de grenats et de verre vert du *codex aureus* de Ratisbonne, des croisettes à quatre pétales de la reliure du psautier de Charles le Chauve, du feston de la «croix des Ardennes», des étoiles du paliotto de Milan qui correspondent presque trait pour trait à celles qui viennent d'être décrites sur la «table d'or» de Saint-Denis. Et si les cœurs de grenat de la patène, de «l'escrain» et de la «table d'or» ne sont visibles sur aucune de ces pièces, on les retrouve, par contre, associés aux feuillages trilobés à Trèves et Oviedo, sur les œuvres d'orfèvres du Xe siècle dont on sait l'attachement aux modèles carolingiens.

Les analogies relevées par ailleurs dans la facture des bâtes, des filigranes, dans l'iconographie des parties en repoussé avec ces mêmes monuments carolingiens permettent de situer l'action de ces ateliers dans la seconde moitié du IXe siècle : si l'autel d'or de Milan est daté du milieu du IXe siècle, le psautier de la Bibliothèque nationale et le codex de Saint-Emmeran furent faits pour Charles le Chauve. Quant à la croix «des Ardennes» attribuée au règne de Louis le Pieux, ses ressemblances avec la croix de Charles le Chauve de Saint-Denis (et non de «Charlemagne» comme on l'a trop souvent dit) et ses similitudes avec les plats du psautier de ce même prince suggèreraient une date plus tardive. Ainsi, il paraît possible d'attribuer, conformément à la tradition sandyonisienne, l'exécution de la patène, de la monture de la «coupe des Ptolémées», de l'écran et du devant d'autel aux orfèvres de Charles le Chauve, et peut-être, comme on l'a parfois suggéré pour la «table d'or», aux ateliers de Saint-Denis.

Mais il faut aussi voir se profiler, à travers ces fantômes sandyonisiens, un fait peut-être trop méconnu de l'orfèvrerie carolingienne : l'usage de l'orfèvrerie cloisonnée sur les deux reliures de Paris et de Munich, sur la «croix des Ardennes» et sur le Paliotto n'est pas dû, sur ces objets, à une restauration ottonienne; ce n'est pas non plus la marque d'un phénomène de résurgence, pas plus qu'il n'est, sur les œuvres des orfèvres des Xe et XIe siècles, un signe de régression ou de nostalgie de l'époque mérovingienne. Cet usage, qu'il faut sans doute mettre en relation avec le perfectionnement de la technique de l'émaillerie cloisonnée durant cette même période, reste, nous venons de la voir, un fait constant au milieu et dans la seconde moitié du IXe siècle. Et contrairement à ce que l'interprétation trop étroite d'un texte comme celui des *Gesta Dagoberti* concernant la croix de saint Éloi, avait pu laisser supposer, seul l'usage de l'orfèvrerie cloisonnée en réseau continu avait disparu au milieu du IXe siècle alors que l'utilisation dans les décors, pour rompre la monotonie des champs d'or miroitants, de petits motifs cloisonnés, de grenats et de verres de couleurs contrastées s'est maintenue à l'époque carolingienne et a persisté au moins jusqu'au début du XIe siècle.

D. GABORIT-CHOPIN

75. Cf. inventaire de 1634 (le trésor de Saint-Denis, I), n° 188, 5, 9, 16, 20, 22, 23, 33.

The Fresco Decoration of the Column Churches, Göreme Valley, Cappadocia.

A Consideration of Their Chronology and Their Models

par Ann Wharton EPSTEIN

The fresco decorations of the Column Church Group — Karanlık Kilise, Elmalı Kilise and Çarıklı Kilise — in Göreme Valley, Cappadocia, have particular importance for the history of Byzantine art [1]. They provide considerable evidence concerning the traditional art historical problem of documenting the evolution of Constantinopolitan painting style in the eleventh and twelfth centuries through a study of its provincial reflections. In addition, a consideration of the Column Churches may also provide some insight into the working methods of Medieval painters. The existence of three chapels similar in scale and form, in style and program, in date and location, provides a unique opportunity to study through a comparative analysis of the images the types of models that might have been utilized by provincial painters [2]. Thus, the purpose of this paper is two-fold : firstly, to suggest a date and internal chronology for the paintings of the Column Churches, and, secondly, to discuss the nature of the models employed by the artisans who executed those paintings.

The discussion of the cross-in-square architecture of the Column Churches which appeared earlier in this journal hopefully established that they were excavated from the volcanic tuff of the region south-west of Caesarea (Kayseri) around the middle of the eleventh century [3]. Karanlık Kilise, the most carefully and elaborately carved church, was the first of the group. Elmalı Kilise and Çarıklı Kilise followed. The paintings of the Column Churches seem to date from the same time and to follow the same sequence.

The stylistic developments in Byzantium from the mid-eleventh through the twelfth and thirteenth

This paper was submitted for publication in 1977. It is partially based on a London University (Courtauld Institute) PhD Thesis. Field research was facilitated by grants from the Central Research Fund of the University of London, the Field Research Committee of the University of Birmingham and the Research and Development Committee of Oberlin College.

1. The most comprehensive treatment of the Column Churches is still to be found in G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin, les églises rupestres de Cappadoce,* Paris, 1925-1942, I, 393ff. (Karanlik Kilise), 431ff. (Elmali Kilise), 455ff. (Çarikli Kilise). Jerphanion proposed that Karanlik Kilise was the first of the Column Churches, followed by Elmali and Çarikli Kilise. He dated the Group to the mid-eleventh century. M. Restle reverses Jerphanion's order and dates the Group to the very end of the twelfth century. *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien,* Recklinghausen, 1967, 56ff. The same polarity characterizes the literature on the Column Churches. The late dating of the Column Churches has been espoused solely on the basis of painting style by J. Lafontaine-Dosogne, "Nouvelles notes cappadociennes", *Byzantion,* 33, 1963, 132; J. Lafontaine-Dosogne and F. Volbach, *Byzanz und der christliche Osten,* Berlin, 1968, 175; and V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina,* Turin, 1967, 213. A mid-eleventh century dating has been supported on the basis stylistic and iconographic considerations by R. Cormack, Lecture on Cappadocian Wall-Painting, Institute of Classical Studies, London, 27 June, 1973 (unpublished), and by N. Thierry, in several important articles including, "Une iconographie inédite de la Cène dans un réfectoire rupestre de Cappadoce", *Revue des Études Byzantines,* 33, 1975, 178ff. and "L'art monumental byzantin en Asie Mineure du XIe siècle au XIVe", *Dumbarton Oaks Papers,* 29, 1975, 87ff. Other authors who have dealt with the Column Church Group include : H. Rott, *Kleinasiastische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien, und Lykien,* Leipzig, 1908, 212ff.; H. Grégoire, "Rapport sur un voyage d'exploration dans le Pont et en Cappadoce, ", *Bulletin de Correspondance Hellènique,* 33 1909, 85ff.; K.M. Swoboda, "In den Jahren 1950 bis 1961 erschienene Werke zur byzantinischen und weiteren ostchristlichen Kunst," *Kunstgeschichtliche Anzeigen,* n.f., 5, 1961/1962, 126; R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture,* Baltimore, 1975; S. Kostof, *Caves of God,* Cambridge Mass., 1972, 126ff.

2. The more varied cycles of a group of early tenth century churches have also been seen to represent an atelier working in Cappadocia. N. Thierry, "Un atelier de peintures du début du Xe siècle en Cappadoce : l'atelier de l'ancienne église de Tokali," *Société nationale des antiquaires de France,* Séance du 12 mai, 1971, 170ff.; R. Cormack, "Byzantine Cappadocia : the Archaic Group of Wall-Paintings," *Journal of the British Archaeological Association, 3rd* ser., 30, 1967, 19ff.

3. A.W. Epstein, "Rock-cut Chapels in Göreme Valley, Cappadocia : the Yilanli Group and the Column Churches," *Cahiers Archéologiques, 24, 1975, 115ff.*

centuries are far from being fully understood[4]. Certainly several styles co-existed at any one time, even among the workshops of the capital[5]. As a consequence, the frescoes of the Column Churches have been cogently compared with paintings dated variously between the middle of the eleventh century and the early thirteenth century[6]. However, figure style as well as common sense provide strong support for a mid-eleventh century ascription. As has been pointed out elsewhere, the more composed figures in the paintings of Karanlık Kilise resemble the saints in the Menologion of Basil II (976-1025) in their proportions, the calligraphic internal outlining of the draperies and their comb highlights[7]. But closer comparisons are provided by eleventh century provincial frescoes. The church of Episcopi on Santorini, dated by a lost inscription to the reign of Alexius Comnenus (1081-1118), has frescoes which resemble those of the Column Churches in the flatness of their modelling and linearism of their features (figs. 16 and 17)[8]. Both lack the exaggerated modelling of the flesh which typifies late twelfth century painting and the ornamental treatment of the line which is characteristic of the more sophisticated works of the early thirteenth century[9]. While a number of the figures in the Column Churches show a degree of agitation which is more characteristic of the late twelfth than of the eleventh century, exaggerated movement is found in frescoes which are ascribed to the middle decades of the eleventh century, like the Ascension Apostles in Saint-Sophia in Ohrid or the Apostles in the Communion of Karabaş Kilise in Soğanlı Dere[10]. In all, the stylistic evidence suggests that, like most rock-cut churches in Cappadocia, the Column Churches were painted soon after they were excavated[11].

Although style helps to date the paintings of the Column Churches, it does not aid greatly in the postulation of an internal chronology for the monuments. It is clear, however, that as in the case of the architecture of the three churches, the figure style and composition of the images in Karanlık Kilise are more carefully and conservatively handled than they are in either Elmalı Kilise or Çarıklı Kilise. The artist in Karanlık Kilise regularized his compositional fields by introducing straight borders over arches and filling the residual spandrels with ornament. Within the frame, the images are relatively simple and symmetrical, the figures proportionally related to one another. The artists of Elmalı Kilise and Çarıklı Kilise are less concerned with compositional rationality. In both, the spandrels are included in the painting field, inviting exaggeration in the treatment of the figures. While this compositional laxity is apparent in Elmalı Kilise, it is even more striking in Çarıklı Kilise, where it gives rise to absurd figural distortions, like the Apostle in the south-east corner of the Ascension or the Jewish elder in the Betrayal (fig. 1)[12]. While the pain-

4. The problems involved in dealing with the stylistic developments in provincial Middle Byzantine works are epitomized in A.W. Carr's recent discussion of the Rockefeller-McCormick Gospel group at the Dumbarton Oaks Symposium, May, 1978.

5. For an earlier period, E. Kitzinger, "Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm," *XI Internationen Byzantinisten-Kongress,* Munich, 1958, IV, 116f. For the late Byzantine period, H. Buchthal and H. Belting, *Patronage in Thirteenth-Century Constantinople,* Washington, 1977, 1ff. The subject of stylistic diversity in Middle Byzantine art has not been specifically treated.

6. They have even been dated to the post-Medieval era. W. Weigand, review of G. de Jerphanion, *Les Eglises rupestres de Cappadoce, Byzantinische Zeitschrift,* 35, 1935, 131ff.; M. Restle, review of L. Budde, *Göreme, Byzantinische Zeitschrift,* 59, 1959, 400f.

7. Thierry, "L'Art monumental byzantin en Asie Mineure," *op. cit.,* 87ff., 28ff. A.W. Epstein, "The Problem of Provincialism : Byzantine Monasteries in Cappadocia and Monks in South Italy,"*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 42, 1979.

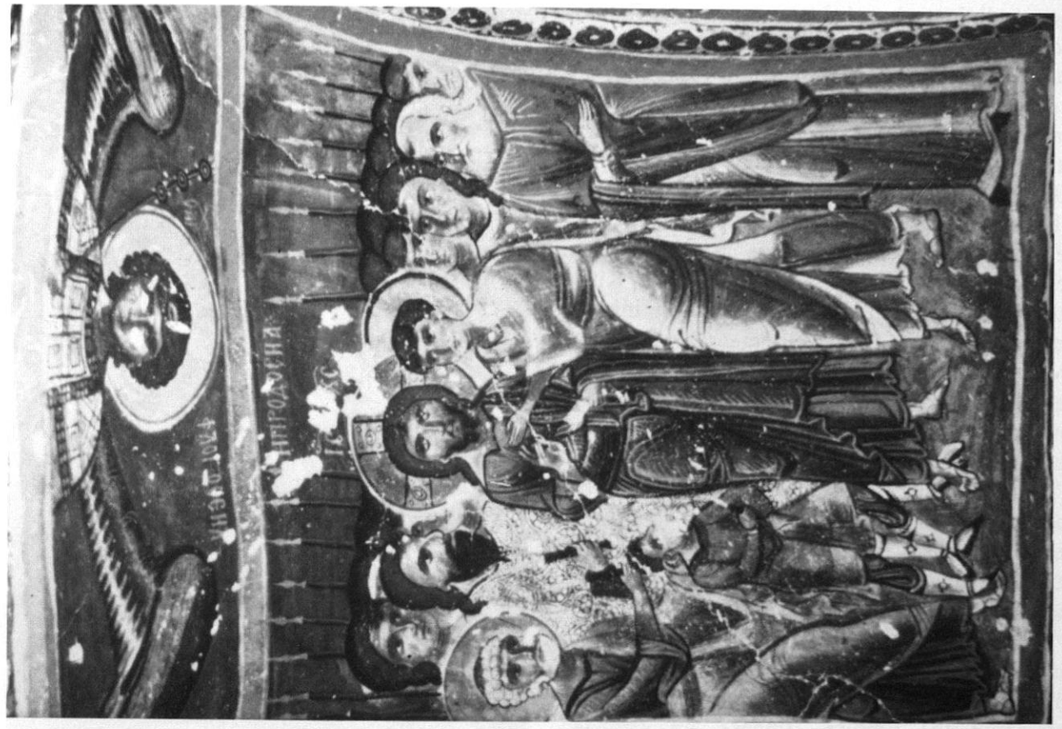
8. A. Orlandos, "E Piskopē, tēs Santorinēs (Panagia tēs Gōnias)," *Archeiōn tōn Byzantinōn Mnemiōn tēs Ellados,* 7, 1951, 178ff. L. Bouras not only brought this monument to my attention but also greatly facilitated my visit to it.

9. For examples see, V. Lazarev, "Le procédé de la stylisation linéaire dans la peinture byzantine des X-XIIe siècles et leurs sources," *25th Congrès international des orientalistes,* Conférences présentées par la délégation de l'URSS, Moscow, 1960.

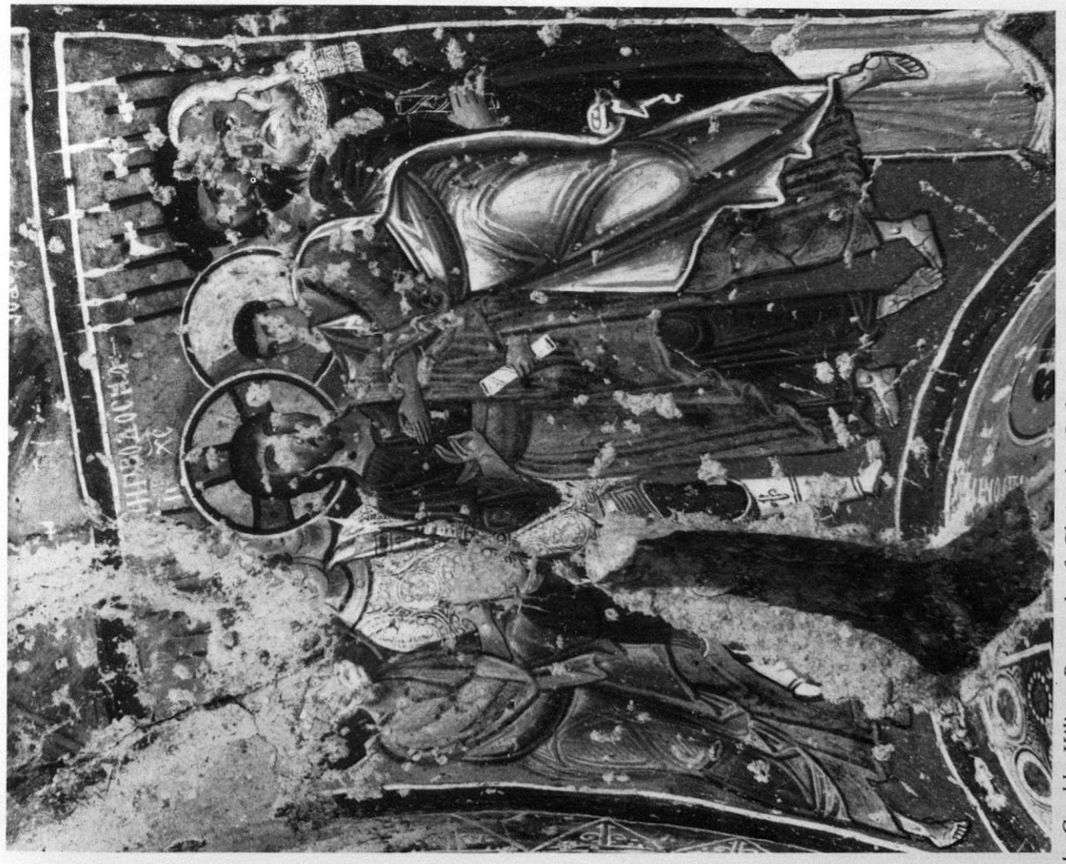
10. R. Hamann-Maclean and H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien,* I. Giessen, 1963, pl. 1ff.; N. Thierry, "Etude stylistique des peintures de Karabas Kilise en Cappadoce (1060-1061)", *Cahiers Archéologiques,* 17, 1967, 161ff.

11. The red linear decoration found in Elmali Kilise does not necessarily imply that the monument remained undecorated for a considerable length of time. It seems that this kind of ornament, applied directly to the wall, was often added by the excavator. It probably served an apotropacic function. The association of simple ornament, often including crosses, with Iconoclasm has rightly been dismissed. Cormack, "Byzantine Cappadocia," *op. cit.* 27. Jerphanion first postulated that churches were usually decorated soon after they were excavated. *Une nouvelle province, op. cit.,* II, 401. J. Lafontaine-Dosogne repeats Jerphanion's belief that painting closely followed the cutting of a chapel. She points out that the same sequence was followed in the building and decoration of churches in Macedonia until at least the thirteenth century. "Une église inédite de la fin du XIIe siècle en Cappadoce : La Bezirana Kilisesi dans la vallée de Belisirma," *Byzantinische Zeitschrift,* 61, 1968, 293.

12. M. Restle, *Byzantinische Wandmalerei, op. cit.,* II, 214.



2. Karanlık Kilise, Betrayal of Christ by Judas.



1. Çarıklı Kilise, Betrayal of Christ by Judas.

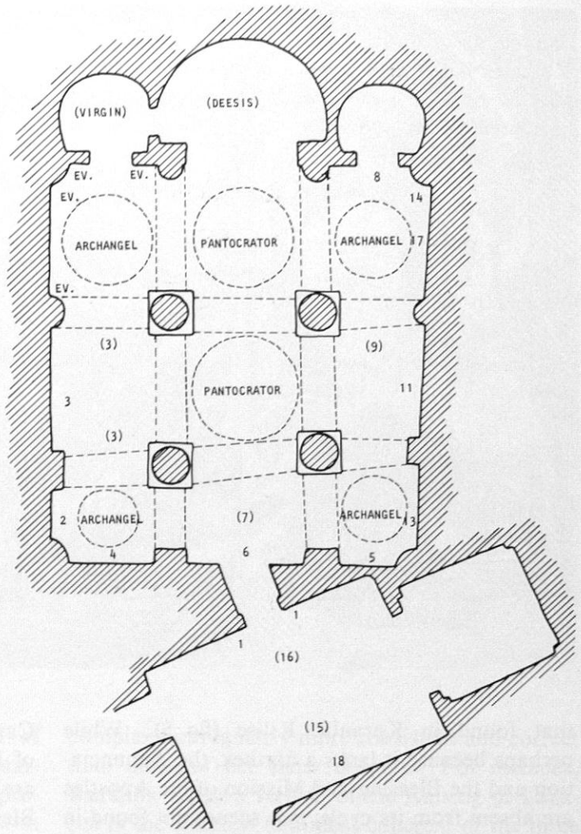
tings in all three chapels have an energetic flatness and an undignified vitality, the figures found in Karanlık Kilise are not given to the same excesses as those in Elmalı Kilise and Çarıklı Kilise. Compare the healthy figure of Judas in Karanlık Kilise with the pin-headed, broad-hipped Judas of Çarıklı Kilise (figs. 1 and 2). The Christ in Karanlık Kilise's Betrayal seems squat in comparison with the Christ in Elmalı Kilise (figs. 2 and 3). Like the figures in Çarıklı Kilise, those in Elmalı Kilise broaden at their center of gravity and diminish at their extremities. The development from the relatively stable forms of Karanlık Kilise to the mannered exaggeration of Çarıklı Kilise seems an obvious interpretation of the stylistic evolution of the members of the Column Church Group[13].

That Karanlık Kilise was the first of the Column Churches and Çarıklı Kilise the last of the series is also evidenced in the three chapels' programs and iconography. The fresco programs of the three Column Churches, like the style of their paintings, are very similar. They all, in fact, exhibit many of the programmatic features which characterize Middle Byzantine churches throughout the Empire. Images are arranged hieratically with a bust of Christ Pantocrator dominating the interior from the central dome. Archangels appear prominently in secondary cupolas. The vaults and upper parts of the wall are devoted to Christological images. The lower sections of the walls, as well as the arch soffits, are decorated with saints, the Fathers of the Church in the sanctuary apses, martyrs, prophets and holy men in the nave. Even the appearance of the Deesis in the conch of the central apse, a site usually occupied by the Virgin, should not be regarded as a deviation from metropolitan practice. The Deesis, normally depicted on the templon screen of a built church, evidently "migrated" from the sanctuary barrier to the conch when the closure was inappropriate for its display[14].

While programmatically the Column Churches have much in common, their fresco schemes do differ, most notably in the choice and arrangement of the so-called Feast cycle, the scenes representing the most celebrated events in the liturgical calendar[15]. Of the three churches, Karanlık Kilise's progam is most comprehensive, both in the number of scenes represented and in their placement within the chapel (fig. 4). Its decoration includes thirteen images from the life of Christ which are associated with ecclesiastical Feasts : the Annunciation, Nativity with the Adoration of the Magi, Baptism, Raising of Lazarus, Transfiguration, Entry into Jerusalem, Last Supper, Betrayal by Judas, Crucifixion, Anastasis, Marys at the Tomb, Ascension and the Blessing and Mission of the Apostles[16]. The cycle also includes a narrative image, the Journey to Bethlehem, a scene not specifically alluded to in the liturgy and which does not commonly occur in Middle Byzantine monumental programs[17]. Two typological images from the Old Testament also appear in the chapel, the Three Hebrews in the Furnace and the Hospitality of Abraham. While the choice of themes reflects liturgical concerns, their placement within Karanlık Kilise evinces a consistant narrative bias. The cycle begins at the entrance to the church with the Annunciation. The Infancy series unrolls from west to east on the north wall. The Passion images are centered on the Crucifixion on the south wall. The placement of other images depends on their architectural or symbolic context : the Ascension and the Blessing of the Apostles in the barrel vault of the narthex, the Last Supper over the diaconicon and the Entry into Jerusalem over the entrance into the church[18].

The Elmalı Kilise cycle is much the same as

3. *Elmalı Kilise, Betrayal of Christ by Judas.*



4. *Karanlık Kilise, sketch plan showing the arrangement of the narrative program of the chapel. Numbers correspond to those of the scenes in the Appendix of Feast Scenes. Brackets indicate that the subject is found in the vaults of the church. Diagram with the placement of saints, etc., are found in RESTLE,* Byzantinische Wandmalerei, op. cit., *II, XVIII, XXI, and XXII. These plans, however, mislocate the Entombment and Marys at the Sepulchre in Elmalı Kilise, fail to record the Annunciation in Çarıklı Kilise and the Journey to Bethlehem in Elmalı Kilise, and misidentify the Way to Golgotha in the same chapel.*

13. The material can be and has been arranged in the opposite order. M. Restle, *Byzantinische Wandmalerei, op. cit.*, 56ff.; N. Thierry, "Une iconographie inédite," *op. cit.*, 178f. For a brief discussion of N. Thierry's iconographic argument, see below.

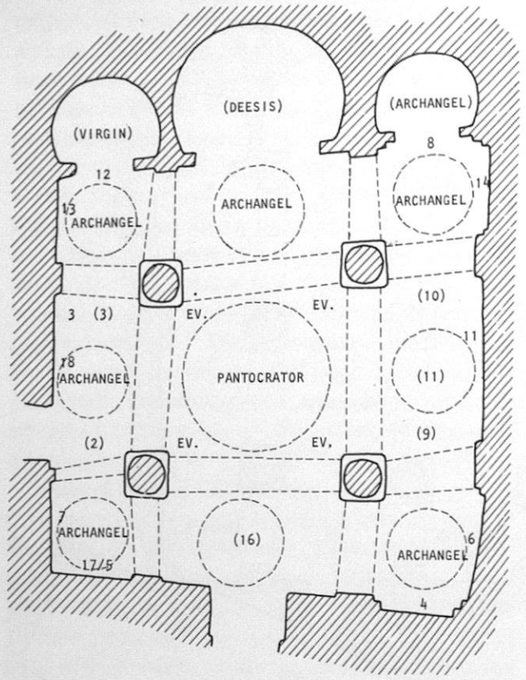
14. For the popularity of the Deesis in Cappadocia, A.W. Epstein, "Problems of Provincialism," *op. cit.*, 34f.

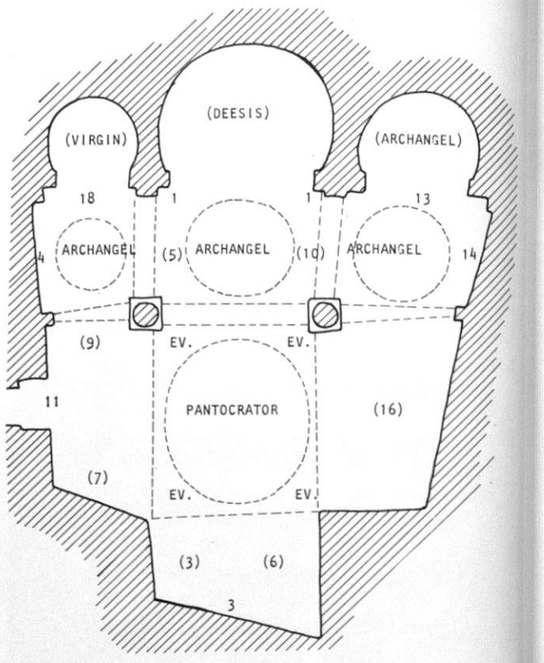
15. O. Demus provides a general survey on the subject of the Feast cycle. *Byzantine Mosaic Decoration*, London, 1948. The best sources for a more detailed analysis of the relationship between Christological images and the liturgy are H. Delehaye, *Synaxarium Constantinopolitanae, Codice Sirmondian*, Propylaeum ad Acta Sanctorum, Nov., Brussels, 1902; and J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église, MS Sainte-Croix, nº 40, Xe siècle*, Introduction, texte critique, traduction et notes (= Orientalia christiana analecta, nos 165 and 166), I-II, Rome, 1962-1963.

16. The dual significance of this image is identifiable by the texts from Matthew (28, 16) and Luke (24, 50-51) which refer to the Mission of the Apostles and the Blessing of the Apostles respectively. Both passages are found in the Typikon of the Great Church. The passage from Matthew is included as one of the *prokeimena anagnosmaton eothinon*. Mateos, *Typicon, op. cit.*, 126-129 and 170-171.

17. The Journey to Bethlehem is elaborated in the *Protoevangelium of James*, hence its popularity in the early tenth century churches in Cappadocia. M.R. James, *The Apocryphal New Testament*, Oxford, 1924, 45-46. See below. Jerphanion, *Une nouvelle province, op. cit.*, plate vol. II, 103, 4.

18. Although the position of the Last Supper in Karanlik Kilise fits the narrative sequence of the scenes, its placement above the diaconicon probably has symbolic reference as well. The emphasis that the artist gives to the vessels on the table complements the function of the diaconicon. More generally the unusual prominence accorded the Last Supper in the Column Churches may be due to the fact that it is a substitute for the Communion of the Apostles which so regularly appears in the apses of eleventh century built churches. There is no space for this theme in the sanctuary; perhaps the historical institution of the eucharist is presented instead. For the symbolic value of the Last Supper in the monastery's refectory, Thierry, "Une iconographie inédite," *op. cit.*, 178ff. For the appearance of the Communion of the Apostles in Cappadocia, Thierry, "Étude stylistique des peintures de Karabaş Kilise en Cappadoce, (1060-1061)," *Cahiers Archéologiques, 17, 1967, 161ff.*





5. *Elmalı Kilise, sketch plan showing the arrangement of the program.*

6. *Çarıklı Kilise, sketch plan showing the arrangement of the program.*

7. *Karanlık Kilise, The Raising of Lazarus.*

that found in Karanlık Kilise (fig. 5). While perhaps because it lacks a narthex, the Annunciation and the Blessing and Mission of the Apostles are absent from its cycle, two scenes not found in Karanlık Kilise are added in Elmalı Kilise : the Way to Golgotha and the Entombment[19]. Despite the relatively minor changes in the selection of images for the church, however, the narrative order of images breaks down in Elmalı Kilise[20]. Finally, in Çarıklı Kilise, the scenes seem almost randomly placed (fig. 6)[21]. In addition, the Çarıklı Kilise cycle is slightly smaller than those of its sister chapels. Missing from its program are the Journey to Bethlehem, the Last Supper, the Blessing and Mission of the Apostles, and the typological scene of the Three Hebrews in the Furnace. Though the abbreviated cycle may be at least partially ascribed to the more constricted space of the incomplete chapel, this does not explain the lack of programmatic coherence in the images'arrangement. The well thought-out program of Karanlık Kilise seems to have exerted some influence on the general arrangement of images in her sister chapels, especially in the narrative clustering of the scenes. But the model provided by Karanlık Kilise was not followed with great precision in either Elmalı Kilise or Çarıklı Kilise. Again, as in the architecture and in the figure style of the decoration, Karankık Kilise's tightness may be contrasted to the laxity of Elmalı Kilise and the flacidity of Çarıklı Kilise.[22]

In the iconography of individual scenes, the paintings of Karanlık Kilise are sometimes less complex but regularly more consistent and correct than those of her sister chapels. For instance, Karanlık Kilise's version of the Raising of Lazarus is the simplest and most coherent of the three (fig. 7). Only the necessary narrative components are present within the limited space of the small lunette : Christ with an Apostle faces Lazarus, a servant, and the two Marys. The Elmalı version is more clutterred (fig. 8). More importantly, many of the details are misundestood. The familiar servant reacting to Lazarus'

19. The Way to Golgotha is not a major Feast scene, although the Gospel passage (Matthew, 27, 32-33) occurs in the readings for Good Friday. Mateos, *Typicon, op. cit.*, II, 72-79. Jerphanion, *Une nouvelle province, op. cit.*, plate vol. II, 121, 2.
The Entombment of Christ as described by John, 19, 38-42, is found in the ninth and eleventh lections for Good Friday. Mateos, *Typicon, op. cit.*, II, 92-97. If more were left of the images in Elmali Kilise and Tokali Kilise (see below), they might provide the basis for critically commenting on K. Weitzmann's analysis of the development of the theme of the Threnos. "The Origins of the Threnos," *De Artibus Opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky,* New York, 1961, 482ff. Also see, M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition,* Cambridge, 1973, 62ff.

20. The Nativity appears again in the central bay of the "north" wall, but with both the Journey to Bethlehem and the Adoration of the Magi squeezed into the vault above it. Unrelated scenes, the Entry into Jerusalem and the Marys at the Tomb are represented to either side of the Nativity. The narrative dimension of the cycle is thus obliterated. Similarly, the Crucifixion has neither a convincing symbolic nor narrative context, being flanked by the Anastasis and the Transfiguration. Once again, the scenes on the "west" wall, the Baptism and the Raising of Lazarus, which in Karanlik Kilise are associated with the Nativity and Passion cycles respectively, are reversed, thus losing their meaningful context.

21. The Nativity appears on the west wall, associated with the Transfiguration. The Crucifixion, placed above the north entrance to the church, though connected spatially with the Entry into Jerusalem and the Betrayal by Judas which are represented in the vault, is far removed from other events with it is associated : the Way to Golgotha, the Marys at the Tomb, and the Anastasis. Not only is the narrative sequence thoroughly disrupted in Carikli Kilise, but also the symbolic placement of the images was evidently of little concern. For instance, the vault before the sanctuary apse, traditionally a position of considerable status decorated with important themes such as the Pentecost or Ascension, is devoted to the Raising of Lazarus and, even more unexpectedly, the Way to Golgotha. Again, above the entrance to the prothesis, instead of the Last Supper as in Karanlik Kilise and Elmali Kilise, there is a depiction of the Marys at the Tomb.

22. In addition to having the best organized program, Karanlik Kilise has the most impressive hagiographic repertory, even when the additional figures occasioned by a narthex are taken into account. Karanlik Kilise boasts thirteen prophets represented in the arch soffits and in roundals. Only a few of these figures appear in Elmali Kilise, none at all in Çarikli Kilise. The appearance of prophets in the intrados of the arches of the central bay especially in Karanlik Kilise may be the result of the lack of space for prophets in the drum of the central cupola of the rock-cut church. Similarly, the Church Fathers are well represented in Karanlik Kilise, both numerically (ten images are identifiable) and iconographically. See below. A considerably smaller number of them appear also in Elmali Kilise and Çarikli Kilise. Neither in the case of the prophets nor in that of the Church Fathers does a figure appear in either Elmali Kilise or Çarikli Kilise who is not also found in Karanlik Kilise. In respect to the holy martyrs the situation is somewhat ambiguous. A number of figures in each of the three chapels remains unidentified. Nevertheless, the pattern established by the Prophets and Church Fathers seems to hold true also for the saints. Thirty-one saints are identifiable in Karanlik Kilise. Elmali has ten fewer figures and only eight saints are recognizable in Çarikli Kilise. In addition, only Karanlik Kilise contains images of four Apostles besides the Evangelists. They include Phillip, Thaddeus, Thomas and Prochoros. Jerphanion suggests that Prochoros was included amidst the Apostles because of a confusion. "Dans les *Actes,* les deux premiers diacres sont : *Philippon* et *Prochoron*. Le souvenir de ce texte a pu influer sur l'esprit du décorateur. Confondant l'apôtre avec le diacre, il aura été entraîné à joindre, comme dans les *Actes,* Prochore à Philippe". *Une nouvelle province, op. cit.*, I, 407, note 1. Another possibility suggests itself : the Evangelist portraits which provided the model for those in Karanlik Kilise included Prochoros, John's disciple. This type is certainly known in the Middle Byzantine period. Perhaps it is because Prochoros could not be represented with John in the north-east corner of the chapel that he appears in bust form in the pendentive of the central dome. The catalogue of its saints as well as its repertory of Christological images indicates that Karanlik Kilise has a fuller program than its sisters chapels.

8. Elmalı Kilise, The Raising of Lazarus.

9. Çarıklı Kilise, The Raising of Lazarus.

stench here holds his ear instead of his nose and Martha appears to be taking her mark for the hundred-yard dash. A number of the incongruities found in Elmalı Kilise are exaggerated in Çarıklı Kilise (fig. 9). As in Elmalı Kilise a second servant holds his ear instead of his nose. The first servant again is disjointed at the waist. In addition, the door of the tomb is no longer in front of Lazarus but behind the shrouded figure. Such solecisms are more numerous in Elmalı Kilise and Çarıklı Kilise than in Karanlık Kilise.

Even in iconographic details, Karanlık Kilise exhibits a better understanding of contemporary Constantinopolitan developments. As N. Thierry has recently pointed out, the bishops in Karanlik Kilise wear the *enchirion* as part of their ecclesiastical garb[23]. According to the author, this accessory was only introduced at the beginning of the eleventh century[24]. The artists of Elmalı Kilise and Çarıklı Kilise apparently overlooked this detail of current metropolitan fashion, representing the bishops only in the traditional *omophorion* and *epitrachelion*. In this, as in some other iconographic features, the painters of Elmalı Kilise and Çarıklı Kilise evidence an endemic conservatism[25].

In addition to the iconographic inconsistencies found in the paintings of Elmalı Kilise and Çarıklı Kilise, spatial misunderstandings are common. For example, in Karanlık Kilise's Betrayal of Christ by Judas, the central group of Christ and Judas provide the axis of a consistent symmetrical imge, Malchus with Peter in the foreground on one side and a Jewish elder balancing the composition in the foreground on the other. Three heads fill the middle spaces, consciously crowding the pictorial space (fig. 2). In Elmalı Kilise by contrast, the Betrayal is unbalanced to the left; the right-hand side of the framed area is left unnaturally empty. The foreground position of the side figures is misunderstood – Peter's left foot has no ground beneath it and uncomfortably overlaps Malchus's right ankle (fig. 3). Worse, the elder, though positioned in the foreground, is partially covered by the drapery of the middle-ground Judas. In Çarıklı Kilise these same spatial misunderstandings are exaggerated (fig. 1).

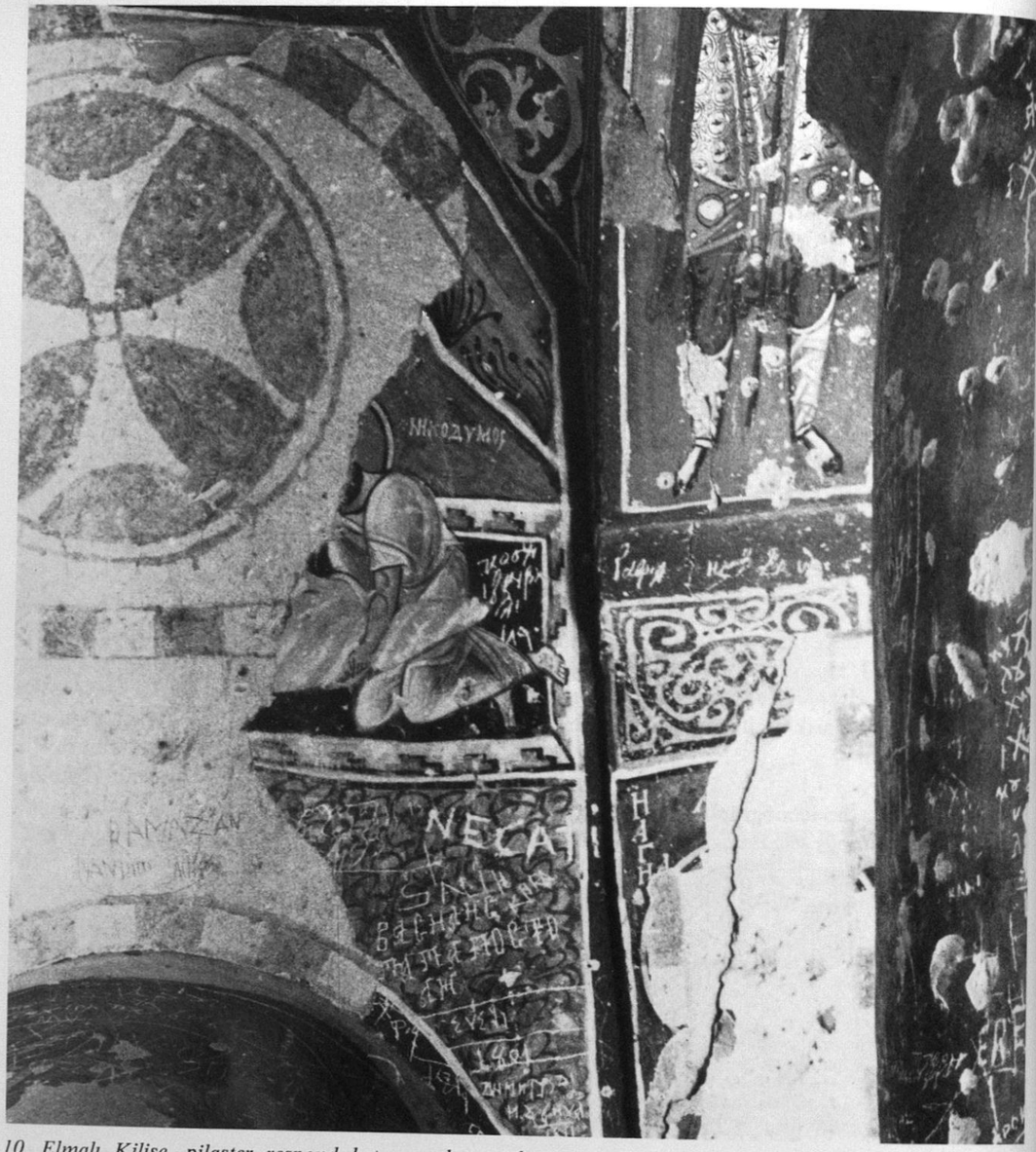
Other scenes which are preserved in all three churches exemplify the same pattern[26]. The repetition and exaggeration of Elmalı Kilise's iconographic errors in Çarıklı Kilise clearly indicate its derivative nature. But Karanlık Kilise's greater iconographic and compositional integrity does not necessarily prove its paintings' primacy, although it suggests it. There is, however, one feature in Elmalı Kilise's painted decoration that does seem to be derived from Karanlık Kilise. The pilaster respond between the prothesis apse and the sanctuary in Elmalı Kilise is terminated by a simple, square section impost block. The upper part of the pilaster and the projection at its top are painted inappropriately

23. Thierry, "Une iconographie inédite," *op. cit.*, 179.

24. Thierry, "Le costume épiscopal byzantin du IXe au XIIIe siècle d'après les peintures datées," *Revue des Études Byzantines*, 24, 1966, 308ff.

25. See below, notes 26 and 42.

26. Limitations of space allow the analysis of only two further scenes. In Karanlik Kilise the Entry into Jerusalem is arranged on two sides of a barrel vault. Christ, seated on a floating ass and followed by Thomas moves towards a group of welcoming children on one side of the vault, while on the opposite side, richly brocaded young men in front of an architectural backdrop greet Christ with palm branches. Although very similar, a few compositional substitutions are made in the scene in Elmali Kilise : a second Apostle is implied in Christ's entourage by the interpolation of a third halo and an extra hand between the figures of Thomas and Christ; the city gate is more elaborate; and Christ is greeted not by men, but by women. The Entry into Jeusalem in Çarikli Kilise appears in a barrel vault above the entrance of the church as in Karanlik Kilise but with only one side devoted to the scene. The image seems to have been influenced by Karanlik Kilise not only in its placement, but also in its composition, for the adult inhabitants of the city are excluded. Only the crowd of children is retained, as in the south side of the vault in Karanlik Kilise. The composition is not, however, exclusively dependent on Karanlik Kilise as the second Apostle makes his full appearance in Çarikli Kilise and the city gate has a form like that in Elmali Kilise. Jerphanion, *Une nouvelle province, op. cit.*, plate vol. II, 104, 4; 119, 4 and 129, 3.
The Crucifixion in Karanlik Kilise consists of Christ on the Cross between the sun and the moon at the top and, at the bottom, the small figures of Longinus and Esopos. To the left of the cross is the Virgin with two Marys and to the right is John with the Centurian. Inscriptions not only identify the participants, but also relate Christ's admonition to John and the Virgin and the Centurian's exclamation about Christ's divinity. The representation of the Crucifixion in Elmali Kilise differs from that in Karanlik Kilise in a few details : choirs of angels participate in the scene from the cupola above; the inscriptions are abbreviated, a crowd is added behind the Centurian. Incongruously, the exclamatory gesture of the Roman officer found in Karanlik Kilise has become a blessing. Although the crowd is absent in the image of the Crucifixion in Çarikli Kilise, the misinterpreted gesture of the centurian remains. In addition, the upper and lower halves of his body are moving in contrary directions. Jerphanion, *Une nouvelle province, op. cit.*, plate vol. II, 100, 1; 116, 2; and 127, 1. Generally speaking, the images in Elmali Kilise and Çarikli Kilise are more elaborate, more inconsistent and closer to one another when compared to those of Karanlik Kilise.



10. Elmalı Kilise, pilaster respond between the prothesis apse and the sanctuary.

with a basket-shaped pattern of rinceau (fig. 10). This ornament was evidently adopted uncritically from the painted decoration of the basket capitals of Karanlık Kilise (fig. 11). The comparison of details in the painted ornament of the Column Churches, like the consideration of their architecture and programs, indicates that Karanlık Kilise was the first of the series, followed by Elmalı Kilise and Çarıklı Kilise.

What information do the painted programs of the Column Churches provide us about the working methods of Medieval artists? The painting cycles of Karanlık Kilise, Elmalı Kilise and Çarıklı Kilise are similar enough to be ascribed to the same workshop, but they are not so close that their execution could be attributed to the same master. It is perhaps not too speculative to suggest that the master who controlled the layout and supervised the painting of Karanlık Kilise left his team to carry on with the decoration of Elmalı Kilise and Çarıklı Kilise without him. This would explain the greater craft involved in Karanlık Kilise, but at the same time allow for the continuity of style and iconography observable in

11. Karanlık Kilise, basket capital.

her sister chapels. This hypothesis assumes that Karanlık Kilise enjoyed greater patronage than did Elmalı Kilise and Çarıklı Kilise, and, indeed, this may well have been the case. Although from their association with rock-cut hermitages and a refectory it is clear that the chapels were monastic foundations, they evidently depended for their elaboration on lay patronage. In the eleventh century, Cappadocia, located well behind the front line of the defence of the Empire, seems to have been secure enough to attract patrons for the endowment of monasteries. Karanlık Kilise has four donors'portraits included in its program. In the apse, in proskynesis at the feet of the enthroned Christ, are two well-dressed figures, Nicephoros, a presbyter, and Basil, a layman; in the narthex again flanking Christ are two further donors, Genethleos and John, perhaps a soldier[27]. The

27. For donors' inscriptions in Cappadocian rock-cut churches, G.P. Schiemenz,"Herr, hilf deinem Knecht – Zur Frage nimbierte Stifter in dem kappadocischen Höhlenkirchen," *Römische Quartalschrift*, 71, 3-4, 1976, 133ff.
The inscriptions identifying the donor figures in the conch of the sanctuary apse may be transcribed in the following manner :

Δέησ<ι>ς τοῦ δούλου τοῦ Θ(εο)ῦ Νικη-
φόρου πρεσ(βυτέρου)

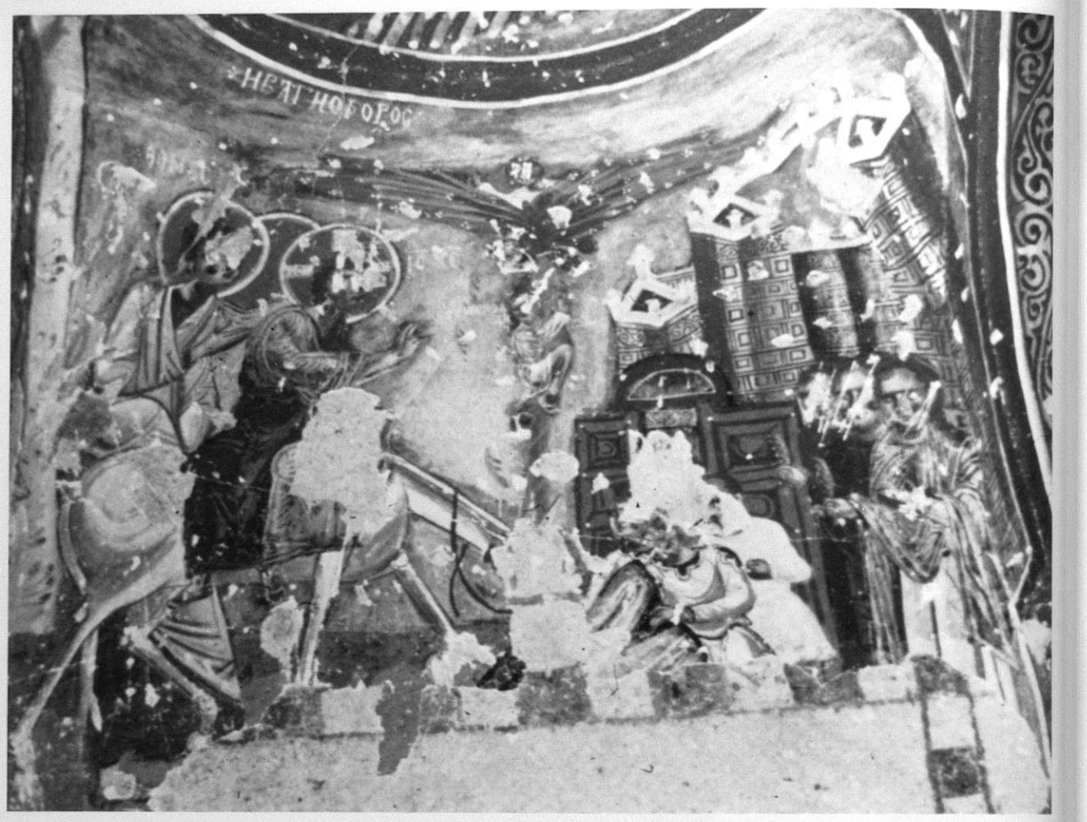
Δέησ<ι>ς τοῦ δούλου τοῦ Θ(εο)ῦ
Βᾳσ[ι]λ̣<ε>ίου.

Prayer of the servant of God Nicephoros the presbyter.
Prayer of the servant of God Basil
Jerphanion reads his photograph as Bassianos. *Une nouvelle province, op. cit., I, 398ff. plate vol II, 98, 1.*
The inscriptions identifying the donors in the scene of the Blessing of the Apostles in the barrel vault of the narthex may be transcribed in the following manner :

ἑησις τοῦ δούλου τοῦ Θ(εο)ῦ
Ι΄<ω> (ἀννου) ἐνταλ̣ματικοῦ

Δέ[ησις]
Γε... <ι>ου.

Prayer of the servant of God John entalmatikos.
Prayer of Ge....ios.
For a discussion of the meaning of *entalmatikos*, Epstein, "Problems of Provincialism," *op. cit.* Also see, Thierry,"L'art monumental byzantin," *op. cit.*, 89. A.P. Každan has suggested to me that the inscription should read : ἐν ταγματικοῦ.



12. Elmalı Kilise, Entry into Jerusalem.

combined resources of four provincial donors might well have provided for the importation of non-local artisans to the region for the excavation and decoration of the church. The expensive blue pigment in the background of the images implies that a considerable sum was made available to the artists by the patrons of Karanlık Kilise[28]. The presence of skilled artisans in Göreme may have encouraged further commissions from the local well-to-do. There are no extant donors' portraits in Elmalı Kilise, but in Çarıklı Kilise three donors appear prominently in the west arm of the church. These donors, Theognostos, Leo and Michael, unfortunately have no inscriptions indicating their professions or status[29]. Nevertheless, the use of simple grey backgrounds in both Elmalı Kilise and Çarıklı Kilise, as well as the hurried, restless qualities of both the architecture and the painting in the two churches seem to confirm the fact that less money was available for these later chapels.

Although the master of Karanlık Kilise may not have been involved in the painting of the other Column Churches, members of his workshop evidently retained the model book that had been used in the design of the earlier chapel's frescoes. The existence of such a model book as well as something about its contents can be determined by examining the Column Churches' paintings. Interpolated details in the painting indicate that the frescoes of the Column Churches were copied from a model. For instance, in Karanlık Kilise's Raising of Lazarus, a segment of a third halo and a bit of shoulder appears between Christ and Thomas, implying a second Apostolic witness, such as is represented in the same scene in the church at Daphne (fig. 7). Similarly a residual hand and halo are introduced in the Entry into Jerusalem in Elmalı Kilise (fig. 12). Familiar gestures are also repeatedly misinterpreted, like the servant holding his ear in the Raising of Lazarus in Elmalı Kilise and Çarıklı Kilise or the centurian in the Crucifixion of those two chapels blessing the dead Christ rather than gesturing in surprise as he does in Karanlık Kilise[30]. These departures from the clear illustration of the text are not the additions of a fertile artistic imagination, nor in any way like the flora, fauna and architectural backdrops added for the sake or ornamental variety. They are mistakes which are difficult, if not impossible, to ascribe to anything other than the careless copying of a model.

The choice of themes represented in the Column Churches not only supports the hypothesis that a model book was used, but also indicates that it was relatively limited in its scope. The total number of different Christological scenes found in the Column Churches is sixteen. Twelve of these scenes are part of the normal repertory of Middle Byzantine programs[31]. Four of the images are, however, relatively uncommon in the Feast cycle : the Journey to Bethlehem, the Way to Golgotha, the Entombment and the combined Mission and Blessing of the Apostles. Not one of these scenes appears in all three churches. The inclusion of these odd images in the programs of the Column Churches seems to imply that the model was a very extensive narrative cycle from which only a small number of images were selected. However, a closer consideration of the subjects involved establishes that at least some of these scenes were adopted not from a common model, but from earlier local monuments, such as Kılıçlar Kilise and the Old and New Churches of Tokali Kilise in Göreme Valley[32].

The scene combining the Blessing and Mission of the Apostles which appears in the barrel vault of the narthex of Karanlık Kilise is inspired by the rendering of the same subject in the center of the great transverse barrel vaulted nave of the New Church. The same painting, already in the mid tenth century, had been copied in the Great Pigeon House in Çavusin[33]. The Entombment, depicted over the entrance to the prothesis in Elmalı Kilise, was probably also dependent on the representation located in the sanctuary apse of the New Church of Tokalı Kilise[34]. Early tenth century cycles, like those of the Old Church of Tokalı Kilise and Kılıçlar Kilise, evidently also impressed the painters of the next century. The journey to Bethlehem in Karanlık Kilise, although distincly eleventh century in style, may well be based on the same depiction in the Old Church. The gestures, postures and inscription are in any case the same[35]. The way to Golgotha in Elmalı Kilise and Çarıklı Kilise even more obviously are locally derived. The Way to Golgotha in Kılıçlar Kilise,

28. D. Winfield, Lecture on the Development of Byzantine Methods of Wall-Painting, University of Birmingham, Byzantine Seminar, 29 November, 1973.

29. The inscriptions identifying donors on the north wall of Carikli Kilise read as follows :

Δέησ<ι>ς τοῦ δούλου
τοῦ Θ(εο)ῦ Θεογν<ώ>στου
Δέησ<ι>ς τοῦ δούλου
|λου| τοῦ Θ(εο)ῦ Λέοντος
Δέησ<ι>ς τοῦ δού
τοῦ Θ(εο)ῦ Μιχαήλ.

Prayer of the servant of God Theognostos
Prayer of the servant of God Leo
Prayer of the servant of God Michael.

30. See above, note 26.

31. They are : the Annuciation, Nativity and Adoration of the Magi, Baptism, Raising of Lazarus, Transfiguration, Entry into Jerusalem, Last Supper, Betrayal of Christ by Judas, Crucifixion, Anastasis, Marys at the Tomb and Ascension.

32. For these tenth century chapels see : Rott, *Kleinasiatische Denkmäler, op. cit.*,234f. and 224ff. ; Grégoire, "Rapport sur un voyage," *op. cit.*, 88f. and 81ff. ; Swoboda, "Erschienene Werke," *op. cit.*, 126 ; Cormack, "Byzantine Cappadocia,", *op. cit.*, 33f. ; Jerphanion, *Une nouvelle province, op. cit.*, I, 199ff., 262ff., and 297ff. *Ibid.*, "La date des plus récentes peintures de Toqale Kilissé en Cappadoce,"*Orientalia Christiana Periodica*, 2, 1936, 191ff ; *Ibid.*, "Sur une question de méthode. A propos de la datation des peintures cappadociennes", *Orientalia Christiana Periodica*, 3, 1937, 141ff ; E. Weigand, "Zur Datierung der kappadokischen Höhlenmalereien," *Byzantinische Zeitschrift*, 36, 1936, 337ff. ; H. Hadzidakis, "A propos d'une nouvelle manière de dater les peintures de Cappadoce," *Byzantion*, 14, 1939, 95ff. ; D. Wood, *Leo VI's Concept of Divine Monarchy Illustrated in a Cave Chapel*, Monarchist Press Association Historical Series, I, London, 1964 ; Lafontaine-Dosogne, "Nouvelles notes Cappadociennes," *op. cit., 147ff.*; Restle, *Byzantinische Wandmalerei*, I, 23ff., 35ff., and 110ff. ; Kostof, *Caves, op. cit.*, 95ff., 164ff., cat. nos. 14 and 39, Thierry, "Un atelier des peintures," *op. cit.*, 325ff.

33. Epstein, "Rock-cut Chapels," *op. cit.*, 124ff.

34. Jerphanion, *Une nouvelle province, op. cit.*, I, 348f. ; plate vol. II, 85, 3. Not much remains of the image. Nicodemus, at Christ's feet, places the body on a table or sarcophagus before the open tomb. The Marys and a shoulder of Joseph of Arimathaea are also visable.

35. Jerphanion, *Une nouvelle province, op. cit.*, plate vols. I, 65, 1-2 ; II, 103.

13. Kılıçlar Kilise, Way to Golgotha.

14. Elmalı Kilise, Way to Golgotha.

15. Çarıklı Kilise, Way to Golgotha.

for instance, represents Christ with a rope around His neck being led by soldiers, followed by another group of guards and Simeon of Cyrene carrying the Cross (fig. 13). Though reversed in direction, the iconography of the scene in Elmalı Kilise follows that of the first half of the image in Kılıçlar Kilise — Christ with a rope around His neck being led to Golgotha (fig. 14). The second part of the narrative image with the essential symbol of the cross is omitted. The artist or programmer must have been conscious of the resulting lack of clarity in his depiction for he adds an inscription which only vaguely paraphrases the Biblical text[36] :

KE ΔHCANTEC AN
TON ΑΠΙΓΑΓΟΝ
Hc TO CTAΒPO
ΘHN :

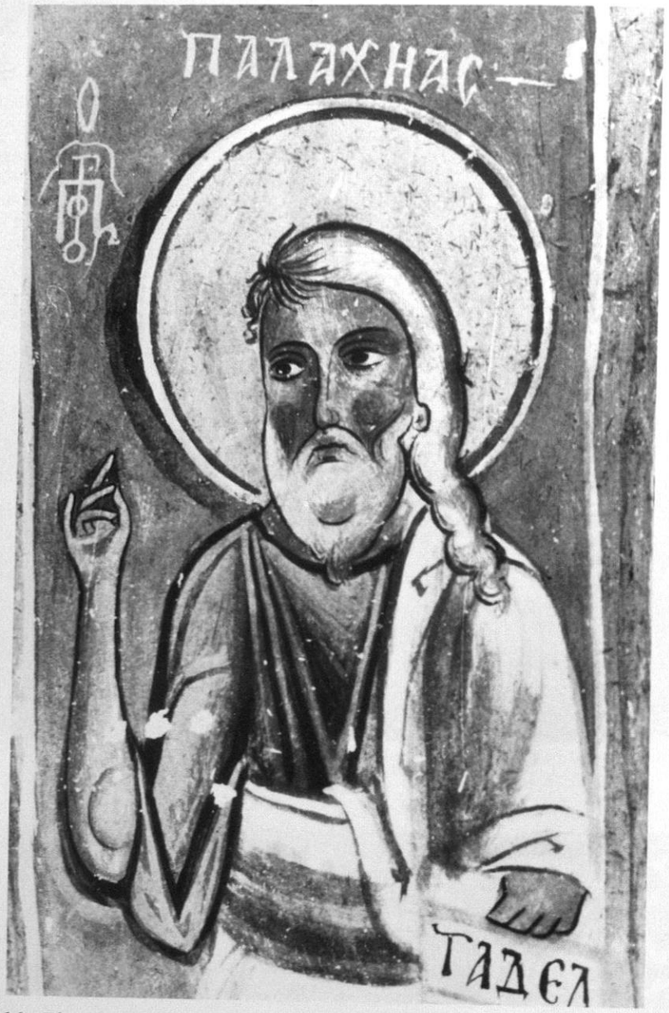
The Way to Golgotha in Çarıklı Kilise abbreviates the same scene. The image anomalously excludes Christ, representing only Simeon of Cyrene and the soldiers of the Jews' (fig. 15). Thus, the atypical scenes which occur in the Column Churches' cycles evidently depended on local prototypes, and, at least in the case of the Journey to Bethlehem, the duplication was so uncritical as to be maladroit.

It is clear, however, that the principal Feast scenes in the Column Churches were not simply adaptations of an indigenous tradition to a new style and a new architectural context. The iconography of individual scenes represents a significant departure from earlier local practice. For instance, the Anastasis is not represented in the form characteristic of tenth-century churches in Cappadocia — Christ striding towards Adam and Eve over the body of Hades — but rather, as first commonly found in the Middle Byzantine period, Christ quitting Hell, dragging the protoplasts behind Him[37]. The Nativity provides another

36. Matthew, 27, 31.

37. K. Weitzmann, "Aristocratic Psalter and Lectionary," *Record of the Art Museum*, Princeton University, 19, 1960, 98ff. ; *Ibid.*, "The Character and Intellectual Origins of the Macedonian Renaissance," *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ed. H.L. Kessler, Chicago, 1971, 176,ff. The image of Christ breaking down the doors of Hades and retrieving Adam and Eve, although apocryphal in origin (Gospel of Nicodemus), features in the Easter service. Mateos, *Typikon, op. cit*, II,

Institut f. Byzantinistik
u. neugriech. Philologie der
Universität München



16. Elmalı Kilise, spandrel prophet (Photo D. Wright).

example of the change in the conception of monumental painting introduced into the vicinity with the Column Churches. In the main tenth-century monuments in the valley, the Adoration of the Magi is represented independently of the Nativity. In the Column Churches, not only is the Adoration conjoined with the Nativity, as in the liturgy of the Feast, but also by gesture and glance the isolated components of the image are more unified[38]. These examples could be multiplied. It seems, then, that a non-local model was employed by the artists of the Column Churches. This model was probably not an extensive narrative cycle, but a series of images depicting only the main events of the life of Christ, especially those featured as Feast during the ecclesiastical year. Other images included in this hypothetical exemplar would be the Hospitality of Abraham, the Three Hebrews in the Furnace, the writing Evangelists, prophets and saints.

The images furthermore seem to have been adopted from a rectangular foremat. The Last Supper, for instance, has a rectangular table, an unusual form in the East and one which was perhaps originally suggested by a rectangularly framed space. As is clear from the image in

92ff. Also see: H.J. Schulz, "Die 'Höllenfahrt' als 'Anastasis'," *Zeitschrift für katholische Theologie*, 81, 1959, 1ff.; For recent bibliography, A. Cutler, *Transfigurations*, University Park, Pa., 1975, 100ff.

38. The same unified composition appears in manuscript illumination as well as in a monumental context, for instance in the Phocas Lectionary on Mount Athos, Lavra, Skevophylakion, fol. 144v. K. Weitzmann, "The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations," *Studies in Manuscript Illumination, op. cit.*, 267f., fig. 258.

17. Episcope, Santorini, south-west bay, S. Nikolaos (Photo L. Bouras).

Karanlık Kilise, the architectural props seem to have been added, or rather shifted, to conform with the tympanum into which the image was set. The composition also is cramped in its outward extension, especially at the right edge, where Peter and an Apostle overlap the frame[39]. Again, in the Betrayal by Judas, the rectangular foremat of Karanlık Kilise seems to follow the model closely, although once more the balancing figures of Peter with Malchus and the Jewish Elder appear to be pushed in from the sides of a broader composition, such as that found in the eleventh century Gospel in Gelat (fig. 2)[40]. Besides being rectangular in form, the images in the model were probably more elaborate than those found in the Column Churches. The Entry into Jerusalem, for instance, was differently abbreviated in each of the churches[41]. Again, the Raising of Lazarus in each of the three Column Churches seems to be abstracted from a more elaborate prototype, complete with a few Apostles, Christ, Mary and Martha, Lazarus, several attendents and a crowd of witnesses (figs. 7-9). If the images in the model were rectangular in form and relatively elaborate in detail, they would more likely belong to the genre of manuscript illumination than to that of

39. Compare this image with that in Gospel Lectionary, Dionysiou 587. S.M. Pelekanidis, P.C. Christou, Ch. Tsioumis and S.N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos*, I, Athens, 1974, fig. 224.

40. N. Pokrovskij, *Opisanie miniatju gelats kago evangelija* (Zapiski Otdjelenija russkoy i slavjanskoj archeologii Imperatorskago russkago archeologiceskago Obscestva, t. IV) n.d., 281, nº 64.

41. See above, note 26.

monumental art. For this and a number of other reasons, it is unlikely that the paintings of the three extant Column Churches were derived from a fourth, now lost, chapel in Göreme Valley. Unfortunately, the specific form of this hypothetical model cannot be determined. I would tentatively suggest that it was a collection of sketches of those Christological images that would be most commonly used in either the decoration of church or in the illumination of a manuscript[42].

The transmission of artistic ideas is a problem that has continually vexed Medieval art historians. Recently E. Kitzinger has summarized research on the dependence of Byzantine monumental art on manuscript illumination, reviewing in particular the evidence for model books[43]. He concludes that there were indeed model books, derived from either precious manuscripts or earlier monumental mosaics or frescoes. Certainly model books are perspicuous in contexts such as the elaborate Old Testament cycle in the narthex of San Marco in Venice or the Peter and Paul sequence in the Cappella Palatina and Monreale in Sicily[44]. But the question remains : in the decoration of conventional Middle Byzantine chapels, would painters resort to model books for the rendering of familiar Christological themes? It seems likely that a Byzantine painter was so habituated to popular subjects of religious painting that he would have no need for a model book. The relative freedom of rendering which characterizes Byzantine wall-painting would tend to support such an assumption[45]. However, the comparative analysis of the closely related fresco programs of the Column Churches shows that at least in rural Cappadocia the best painters, artists with a knowledge both of current programmatic ideas and of contemporary stylistic developments, depended upon models for the rendering of even the most common religious images. Previously those who had argued in favor of the Middle Byzantine artists' dependence on model books based their hypotheses solely on literary sources and later exemplars[46]. The paintings of the Column Churches may now also be added to this limited body of evidence concerning model books and, more generally, the working methods of Medieval artists.

DUKE UNIVERSITY A. EPSTEIN

42. An illustrated Lectionary, like the Lenigrad fragment (Public Library, MS n°21) or Dionysiou 587, might have provided a model for the frescoes of the Column Churches. This would not only explain the rectangular foremat of the images and the limited selection of scenes, but also the appearance of a set of elaborate Evangelists. Lectionaries often contain Evangelist portraits, as does the Lectionary in the Athos Monastery of Esphigmenou, Cod. 19, which is ascribed to the eleventh century. In Karanlik Kilise, the Evangelists appear in their most coherent form, in the bay before the prothesis apse, paired and poised in various postures of writing. The same figures, with their names changed, are squeezed uncomfortably into the "pendentives" of Çarikli Kilise. The Elmali Kilise artist circumspectly chose to depict the Evangelists in the "pendentives" in bust form only, perhaps imitating the similar solution found in Kiliçlar Kilise. Jerphanion, *Une nouvelle province, op. cit.*, plate vol. II, 103, 1-2 ; Restle, *Byzantinsiche Wandmalerei, op. cit.*, II, 197-199 ; 161 and 252.
But while the possibility of an elaborately illustrated Lectionary is attractive, there is no extant Lectionary manuscript from the first half of the eleventh century that contains a full cycle of Feast scenes. Equally, some images that hold a promnient position in Lectionary illumination — especially Christ in Gethsemane, illustrating the first of the readings on the Passion after Vespers on Maundy Thursday, and Saint Simeon, whose commemoration happens to fall on the first day of the liturgical year — are not found in the programs of the Column Churches.

43. E. Kitzinger, "The Role of Miniature Painting in Mural Decoration," *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton, New Jersey, 1975, 99ff.

44. The first scholar to point out the close relationship between the Cotton Genesis and the San Marco narthex mosaics was J.J. Tikkanen, "La rappresentazioni della Genesi in S. Marco a Venezia e loro relazione con la Bibbia Cottoniana," *Archivio storico dell'arte*, I, 188, 212ff. Tikkanen's analysis has since been refined. For instance, K. Weitzmann, "The Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis," *Atti del XVIII Congresso Internazionale di storia dell'arte, Venezia, 12-18 Settembre, 1955*, Venice, 1956, 152ff. Further relations between the works will no doubt be disclosed in the forthcoming studies on the Cotton Genesis and the mosaics of San Marco by K. Weitzmann/H. Kessler and O. Demus respectively. For the use of model books in twelfth century Sicily, E. Kitzinger, *The Mosaics of Monreale*, Palermo, 1960, 33ff.

45. D. Winfield, "Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods. A Comparative Study," *Dumbarton Oaks Papers*, 22, 1968, 61ff. ; V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics from the XIth to the XVIth Century*, London, 1966, 23ff. ; P. Underwood, *The Kariye Djami*, New York, 1966, I 300ff.

46. The best known reference of Middle Byzantine date to model books occurs in the life of Saint Pancratius of Tauromenium, the relevant parts of which have been translated by C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1972, 137ff. The most interesting later sketchbook, containing drawings made by a German artist from Byzantine manuscripts or monumental paintings, is that now in Wolfenbüttel. H.R. Hahnloser, Das Musterbuch von Wolfenbüttel, *Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfaltigen Kunst*, Vienna, 1929 ; K. Weitzmann, "Zur byzantinische Quelle des Wolfenbüttel Musterbuches," *Festschrift H.R. Hahnloser zum 60. Geburtstag, 1959*, Stuttgart, 1961, 223ff. ; H. Buchthal, "The Wolfenbüttel Sketchbook," Metropolitan Museum Lecture, 1977, to be published. For model books in general, R.W. Scheller, *A Survey of Medieval Model Books*, Haarlem, 1963.

APPENDIX : FEAST SCENES IN THE COLUMN CHURCHES

FEAST SCENES	KARANLIK KILISE	ELMALI KILISE	CARIKLI KILISE
1. Annunciation	x		x
2. Journey to Bethlehem	x	x	
3. Nativity and Adoration of the Magi	x	x	x
4. Baptism	x	x	x
5. Raising of Lazarus	x	x	x
6. Transfiguration	x	x	x
7. Entry into Jerusalem	x	x	x
8. Last Supper	x	x	
9. Betrayal of Christ by Judas	x	x	x
10. Way to Golgotha		x	x
11. Crucifixion	x	x	x
12. Entombment		x	
13. Marys at the Sepulchre	x	x	x
14. Anastasis	x	x	x
15. Blessing and Mission of the Apostles	x		
16. Ascension	x	x	x
17. Three Hebrews in the Furnace	x	x	
18. Abraham's Hospitality	x	x	x

L'Image de la Déisis dans les églises de Géorgie
et dans celles d'autres régions du monde byzantin.

par Tania VELMANS

1e Partie : LA DÉISIS DANS L'ABSIDE*

Le point de départ pour cette étude a été l'observation directe d'un grand nombre de décors peints dans les édifices religieux du moyen âge (XI-XIVe s.) en Géorgie; la plupart de ces décors sont encore inédits, d'autres ont été publiés d'une façon incomplète, d'autres enfin font partie de monuments relativement bien connus.

L'une des particularités iconographiques de ces ensembles — par rapport à ce que l'on voit à la même époque dans les églises de l'Empire (à l'exception de la Cappadoce) et dans celles du monde slave — concerne la décoration de la conque de l'abside. Si l'on voulait formuler dès le départ une observation globale, on pourrait dire que, dans de très nombreuses églises géorgiennes (sans coupole), l'abside est occupée par une Déisis qui adopte soit le type «simple» (absence d'éléments appartenant à d'autres sujets), soit le type composite où l'on trouve une fusion avec les représentations des Visions prophétiques. Dans les deux cas les représentations des registres inférieurs de l'abside, celles du templon en maçonnerie et parfois celles de la voûte du bêma complètent le thème de l'intercession figuré dans la conque. Dans des cas plus rares un jeu de correspondances complexe s'établit entre ce thème et d'autres sujets qui lui sont apparentés et que l'on voit tantôt dans l'axe central de la voûte, tantôt sur la partie supérieure du mur occidental, face à la conque.

Cet état des faits pose cinq principaux problèmes : 1) l'évolution iconographique différente de la Déisis, selon la région géographique du monde byzantin où elle est représentée; 2) son emplacement dans l'abside; 3) la fusion de deux sujets, distincts à l'origine, qui s'y opère; 4) l'originalité iconographique des registres inférieurs de l'abside qui s'associent à la représentation de la conque; 5) les liens qui s'établissent entre la Déisis et d'autres sujets. Ainsi déterminée, notre analyse exige quelques rappels et remarques préliminaires.

I. LES VISIONS DES PROPHÈTES ET LA VIERGE À L'ENFANT DANS LES ABSIDES DU VIe AU IXe SIÈCLE À BYZANCE.

Ce paragraphe, volontairement abrégé, a la valeur d'un simple rappel; il nous a cependant paru indispensable pour bien situer les recherches qui suivent.

Les premières décorations de l'abside dans les martyria se rattachent à la tradition du portrait funéraire paléochrétien que l'on voit dans les catacombes. Elles montrent le martyr titulaire de l'église en orant, soit seul, soit sous une image en buste du Christ, soit sous une main de Dieu[1]. A partir du Ve siècle on s'applique de plus en plus à remplacer ces images par une représentation d'une manifestation divine. Plusieurs sujets distincts avec le Christ au centre de la composition, s'installent alors dans la conque absidiale[2]. Parmi ces

* La deuxième partie de cette étude, déjà trop volumineuse, paraîtra dans les Cahiers Archéologiques n° XXXI.

1. De nombreux exemples chez A. Grabar, *Martyrium*, vol. II, Paris, 1946, pp. 109-110. L'emplacement de ces images dans l'abside s'explique par la présence du tombeau du martyr dans le sanctuaire (cf. *Ibid.*, p. 103).

2. Cf. Grabar, *Martyrium* II..., pp. 110, 113, 178, 179, 193, 196-234; Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960, chap. I, II..

sujets, les Visions des prophètes avec le Christ en gloire auront pour très longtemps une place privilégiée dans la périphérie orientale du monde byzantin[3] et cela, non seulement parce qu'on les représente très souvent et durant tout le moyen âge[4], mais aussi parce que, dès le début, ils contaminent d'autres sujets figurés dans l'abside.

Comme on le sait, les images des Visions prophétiques s'inspirent surtout des visions d'Ézéchiel et d'Isaïe, mais aussi à l'occasion du témoignage d'autres prophètes tels que Habacuc, Zacharie ou Énoch[5]. Elles montrent le Christ sur fond de ciel étoilé[6] ou, beaucoup plus souvent, au milieu d'une auréole lumineuse qui l'isole des autres éléments de la vision[7]; il est figuré trônant [8], en buste[9], en pied[10] et également installé sur un char triomphal[11]. Il bénit et tient le livre des évangiles entouré, selon le cas, des quatre animaux apocalyptiques, de séraphins, de chérubins, de roues, d'ailes oscellées, enfin, du soleil , de la lune et des étoiles qui soulignent son caractère intemporel, cosmique, universel. Il suffit de jeter un coup d'œil sur les absides des chapelles de Baouît et Saqqara, sur celles des églises du Latmos, de l'Arménie et de la Géorgie (cf. *infra)* pour trouver les combinaisons les plus diverses des éléments mentionnés qui s'ordonnent néanmoins chaque fois selon un seul et même schéma initial. Il arrive qu'un ou plusieurs prophètes — témoins oculaires de la Vision et intermédiaires entre le monde de l'intelligible et les hommes — soient figurés tantôt au tout premier plan de la composition et au pied du Christ[12], tantôt à ses côtés[13]. On pourrait formuler brièvement la signification de ces images en disant : Dieu éternel, maître du cosmos, apparaît aux hommes dans sa gloire par l'intermédiaire de ceux qui l'ont réellement aperçu ainsi.

L'image de l'apparition de Dieu dans l'abside ne connût pas seulement de très nombreuses variantes qui diffèrent selon les textes prophétiques utilisés, mais elle s'associa parfois à d'autres sujets qui lui étaient proches par leur contenu. Ainsi, la Vision prophétique dans la conque constitue souvent la partie supérieure de l'Ascension et la Vierge et les apôtres figurent alors au deuxième registre de l'abside[14]; dans d'autres programmes la Vision est suivie, au second registre de l'abside, par la Vierge à l'Enfant[15] — Théophanie historique et durable du Christ incarné qui complète celle, momentanée, vue par les prophètes avant l'Incarnation[16].

Après le concile d'Éphèse (431) et encore davantage à partir du VIe siècle, on note des changements importants dans la décoration de la conque absidiale à Byzance, puisque la Théotokos avec ou sans l'Enfant, seule ou adorée par les anges y apparaît de plus en plus souvent. Pendant la crise iconoclaste le mystère de l'Incarnation avait préoccupé les esprits et après le triomphe des iconodoules l'image de la Vierge connut une vogue extraordinaire et immédiate. En occupant d'une façon constante la conque de l'abside, elle deviendra la figure la plus importante et la plus en vue dans les édifices religieux, après celle du Christ transférée dans la coupole[17]. Cependant, l'Asie Mineure, l'Égypte, l'Arménie et la Géorgie resteront très souvent fidèles à l'ancienne iconographie d'origine palestinienne[18], en représentant les Visions des prophètes dans la conque absidiale.

A peu près à la même époque (IXe-Xe s.), une composition peu répandue jusque là entraînera de nouveaux changements qui se manifesteront tantôt dans la décoration du chœur, tantôt d'une façon plus générale, dans les programmes iconographiques des églises. Ces modifications ne seront pas non plus les mêmes dans les régions qui suivent les innovations de la capitale de l'empire et dans celles, plus conservatrices, de sa périphérie orientale. La composition en question n'est autre que la Déisis.

II. L'ÉLABORATION DE LA DÉISIS DANS LA PEINTURE MURALE BYZANTINE DU VIe AU IXe SIÈCLE.

Cette image est constituée, comme on le sait, par le Christ vu de face, debout, trônant ou en buste, flanqué par la Vierge et saint Jean, tournés vers lui en attitude de prière[19]. Il était parfaitement logique que la Vierge, condition du Salut, intermédiaire entre le monde intelligible et les hommes par l'Incarnation, devienne la médiatrice par excellence, celle qui a droit et pouvoir d'implorer le pardon pour les péchés du genre humain. C'est d'ailleurs à peu près ce langage que tient Photios après l'attaque repoussée des Russes en 860. Comme l'a déjà observé S. Der Nersessian, les théologiens et les prédicateurs du VIIIe et IXe siècles, tels André de Crète ou Théodore Stoudite, les patriarches Germanos et Nicéphore parlent beaucoup du rôle de médiatrice par excellence de celle qui est « plus glorieuse que les anges et plus haut que les cieux[20]. Elle est également appelée : « plus vénérée que le chérubin et plus glorieuse que le séraphin » et elle habite avec les anges[21].

De son côté, saint Jean est celui parmi les prophètes et les saints qui se trouve le plus près du Christ. Il est, avec Marie, le premier témoin de

3. Comme on le verra plus loin, le terme de périphérie orientale du monde byzantin se justifie par des orientations iconographiques communes à la Géorgie, l'Arménie, l'Égypte copte, l'Asie Mineure, la Syrie, la Palestine et parfois l'île de Crimée, et cela surtout lorsqu'il s'agit de peinture murale. Pendant tout le moyen âge les pays et les régions énumérées restèrent fidèles à certains sujets et à certains thèmes qui appartenaient à l'ancien fond palestinien et avaient été progressivement oubliés par le reste du monde byzantin. Ils forment ainsi une sorte de bande périphérique orientale par rapport à l'empire (la Cappadoce exceptée) et aussi par rapport aux autres territoires sur lesquels s'étendait la sphère d'influence byzantine, c'est-à-dire la Russie et les pays de la péninsule balkanique. A bien des égards la peinture murale de la Nubie et de l'Éthiopie s'associe à celle des pays de la périphérie orientale. Cependant, il n'en sera question ici que très exceptionnellement, faute d'une documentation suffisante.

4. Bien entendu, au VIe-VIIe siècle, ces sujets semblent avoir été répandus dans tous les territoires de l'aire d'influence byzantine, comme on le voit à Hosios David à Salonique, à Ravenne et ailleurs (d'après Kondakov, également à Saint-Démétrios à Salonique où l'image a disparu). Mais ils sont beaucoup plus nombreux dans la périphérie orientale du monde byzantin.

5. Ainsi, les prophètes représentés dans la Vision de l'abside de Hosios David ont pu être identifiés, selon une première interprétation par le moine Ignatios, comme Ezéchiel et Habacuc, tandis que A. Grabar (*Martyrium* II..., pp. 198-200) y reconnaît Ezéchiel et Zacharie, et Ch. Ihm (*Die Programme...*, p. 46), Isaïe et Ezéchiel. A la chapelle 1727, à Saqqara, c'est Énoch qui semble avoir été représenté (cf. J.E. Quibell, *Excavations at Saqqara*, Le Caire, 1909, T. IV, p. 67, pl. XXIV).

6. Par exemple, à Saqqara, à la chapelle 709, IXe s. (cf. *Ibid.*, T. III, p. 9).

7. L'auréole lumineuse qui entoure le Christ dans les Visions prophétiques doit être considérée comme une constante qui fait rarement défaut. Elle est rouge ou bleue, de couleur unie ou parsemée d'étoiles, ou encore composée de plusieurs bandes de tons différents; elle correspond à Isaïe LXVI,15, Ezéchiel I,4, XLIII,2, 4, et Apocalypse IV,3. Selon ces textes, la lumière jaillit du trône de Dieu ou se présente comme une gerbe de feu, mais elle entoure toujours le Logos comme une nuée.

8. Il s'agit là du type de loin le plus répandu. On le trouve, par exemple, dans les conques des chapelles de Saqqara (cf. Quibell, *Excavations...*, II, pl. XLVI, LV), de Baouît (cf. J. Clédat, *Les monastères de la nécropole de Baouît, Mémoires de l'Institut Français d'archéologie orientale du Caire*, Le Caire, 1904, pl. XL, XC etc.), du Latmos (cf. Th. Wiegand, *Der Latmos*, Berlin 1913, pl. I), en Cappadoce, comme à la chapelle n° 3 de Göreme et ailleurs (cf. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de la Cappadoce*, Paris, 1925, vol. I, pl. 39,1, etc.), en Arménie, à Lmbat (Saint-Étienne, VIIe s.), Tálič, Tálin, Kos, etc. (cf. L. Durnovo, *Kratkaja istorija drevnearmjanskoj živopisi*, Érevan, 1957, pp. 7-13; *id.*, in *Izvestija Akademii Nauk Armjanskoj SSSR*, n° I, pp. 49-66; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, p. 89; S. Der Nersessian, *L'art arménien*, Paris, 1977, pp. 71-72, pl. 46, 47.

9. Par exemple, dans les conques des chapelles 1727, 1723, 1795 à Saqqara (cf. Quibell, *Excavations...*, IV, pl. XIV..., pl. XXIV, XXV).

10. Ces cas sont rares dans les absides byzantines et caractérisent plutôt divers décors absidiaux occidentaux et surtout romains. On trouve également ce type iconographique dans une Vision prophétique fortement influencée par des modèles byzantins, dans l'abside de San Vincenzo (1007) à Galliano (cf. G.R. Ansaldi, *Reflets d'iconographie orientale dans une abside lombarde*, in *Actes du VIe Congrès International des Études Byzantines*, Paris 1950,pp. 7-14.

11. Par exemple, la fresque bien connue de la chapelle 26 à Baouît (cf. Clédat, *op. cit.*, pl. XC).

12. Par exemple, dans la chapelle 45 à Baouît, où Ezéchiel est prosterné sous le Christ trônant et flanqué par les apôtres (cf. Grabar, *Martyrium*, II..., p. 221, pl. LIV, 2 et 3).

13. Comme à Hosios David, par exemple (cf. R.F. Hoddinot, *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia*, Londres, 1963, pl. 48a.

14. Ces compositions sont, comme on le sait, relativement fréquentes (cf. les chapelles n° 6, 17, 27, 45, 46 de Baouît, par exemple. De bonnes reproductions chez Ihm, *Die Programme...*, pl. XXIII-XXV).

15. Par exemple, dans la chapelle 1727 à Saqqara (cf. Quibell, *Excavations...*, pl. 24.

16. Cf. Grabar, *Martyrium*...p. 212.

17. Sur le programme iconographique des églises à l'issue de la crise iconoclaste, voir S. Der Nersessian, *Le décor des églises du IXe siècle*, in *Actes du VIe Congrès International des Études byzantines*, Paris, 1951, II, pp. 315-320.

18. Certaines idées de l'époque étaient d'ailleurs favorables au maintien de ces images dans l'abside. A l'issue de la crise iconoclaste de nombreux textes (la lettre de Pascal 1er à Léon V, œuvre supposée du patriarche Méthode, le discours sur la Synaxe des armées célestes attribué à Théodore Stoudite, le Synodikon de l'Orthodoxie etc.) insistent sur l'affinité qui existerait entre les images peintes et les visions prophétiques (cf. J. Lafontaine-Dosogne, *Théophanies-Visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images*, in *Synthronon*, Paris, 1968, pp. 138-139).

19. Cf. Th. von Bogyay, *« Deësis »* dans le *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, I, Stuttgart, 1966, 1178. Sur l'image de la Déisis voir également : 1. J. Kirpičnikov, *« Deisus na vostoke i na zapade »* in *Žurnal Ministerstva Narodnogo Prosveščenija* (nov. 1893), p. 1, sq., C. Osieczkovska, *« La mosaïque de la porte royale à Sainte-Sophie de Constantinople et la litanie de tous les saints »*, in *Byzantion*, 9, 1934, p. 46, sq.; E. Kantorowicz, *Ivories and Litanies*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5, 1942, p. 70, sq.; T. Wittemore, *The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Forth Preliminary Report : The Deësis Panel of the South Gallery*, Oxford, 1952, p. 23, sq.; K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeine eines Bamberger Graduale und ihre uhrsprüngliche Verwendung*, in *Festschrift für K.H. Usener zum 60. Geburtstag*, Marburg, 1967, p. 14, sq.; D. Mouriki, *A Deësis Icon in the Art Museum*, in *Record of the Art Museum, Princeton University*, 27, n° 1, 1968, p. 13, sq.; Chr. Walter, *Two Notes on the Deësis*, in *Revue des Études Byzantines*, 26, 1968, p. 311, sq.; *id. Further Notes on the Deësis*, in *R.E.B.* 28, 1970, p. 161, sq.; M. Andaloro, *Note sui temi iconografici della Deesis e dell' Hagiosoritissa*, in *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, 17, 1970, p. 93, sq.

20. Cf. S. Der Nersessian, *Two images of the Virgin, in the Dumbarton Oaks Collection*, in *D.O.P.*, 14, 1960, pp. 71-86.

21. Cf. E. Kantorowicz, *Ivories and Litanies*, in *Journal of the Warbourg and Courtauld Institutes*, V, 1942, p. 71.

Bibliothek des Historicums

l'incarnation puisque, dans le sein d'Élisabeth, il reconnut le Sauveur pendant la Visitation. Ce rôle de témoin est extrêmement important et va au-delà de cette première reconnaissance. Dans l'Évangile (Jean I,8) il est dit : « Il vint pour servir de témoin, pour rendre témoignage à la lumière, afin que tous crussent par lui »; et plus loin : « Et j'ai vu et j'ai rendu témoignage qu'il est le vrai Dieu » (Jean I,34). Il est aussi, le dernier de la longue chaîne des prophètes qui annoncèrent la venue du Seigneur : « Celui qui vient après moi m'a précédé, car il était avant moi » (Jean I,15). Il est encore celui qui prépara la voie au Seigneur : « Aplanissez le chemin du Seigneur » (Jean I,23) et qui dit à ses disciples : « Je ne suis pas le Christ, mais j'ai été envoyé devant lui » (Jean III,29); il est le témoin du Mystère du baptême, car il a vu le saint Esprit descendre sur Jésus (Jean I, 33-34); il fut assimilé aux anges, parce que les anges l'avaient assisté pendant le baptême; enfin, il était apparu sur terre « comme un ange incarné »[22]. Par ailleurs, E. Kantorowicz avait déjà remarqué que saint Jean est considéré comme plus grand que tous les saints et que sa place dans l'église orthodoxe se situe entre les anges et les apôtres[23]. C'est pourquoi la première part découpée dans le pain eucharistique au cours de la Proskomidie est consacrée à la Vierge, la seconde aux anges, la troisième à saint Jean, la quatrième aux apôtres Pierre et Paul et aux autres apôtres[24]. Mais Jean est aussi et peut-être surtout le prophète de la Rédemption : « Voici l'agneau de Dieu qui ôte les péchés du monde » (Jean I,29), et c'est donc tout naturellement qu'il participe à la prière d'intercession aux côtés de Marie. Si le culte de la Vierge en tant que protectrice des hommes a devancé celui que l'on vouera également à saint Jean en lui attribuant la même qualité, il faut reconnaître que le culte du Baptiste, en tant qu'intercesseur, a également commencé très tôt à Constantinople, où il est attesté dès le IVe siècle. Une hymne à saint Jean, par Démétrius, chantée pendant la consécration des espèces, dit : « O, Panaghia, Souveraine mère de Dieu, intercède pour nous pécheurs... saint Jean, prophète, Précurseur et Baptiste de notre Seigneur Jésus Christ, intercède pour nous, pécheurs »[25]. Au cours de divers offices, le rôle de Jean est longuement évoqué. Ainsi l'office du 5 janvier (Théophanie) inclut la lecture de Marc (I, 1-8) et plus loin, on fait dire à Jean en évoquant le Baptême : « Voyant s'approcher de lui le Seigneur de gloire, le Précurseur s'écria : « Voici celui qui nous accorde la rémission de nos péchés est venu..., né d'une Vierge pure... ». L'idiomèle qui suit est une imploration de Jean pour lui demander son intercession : « La main qui a touché la tête immaculée du Seigneur, avec laquelle vous nous l'avez montré du doigt, tendez là pour nous vers Lui, ô Jean-Baptiste... et les yeux qui ont vu le très saint Esprit descendu sous la forme d'une colombe, tournez-les vers Lui... pour nous le rendre pitoyable... »[26].

Du point de vue formel, l'image du Christ trônant avec la Vierge et saint Jean légèrement inclinés vers lui et faisant le geste de la prière rappelle, comme cela a déjà été dit, des cérémonies de la cour impériale, où de hauts fonctionnaires présentaient des pétitions à l'empereur[27]. Des anges, des prophètes, des apôtres et des saints[28] s'associent parfois aux deux principaux intercesseurs. Sur les murs des églises, les iconostases et les icônes d'époque byzantine, la Déisis est à la fois une image de l'adoration et de l'intercession. Elle est antérieure à celle du Jugement Dernier[29], mais se trouve également inclue dans cette composition cumulative où elle signifie l'intercession lors de la Deuxième Parousie[30].

On ne connaît pas la date exacte à laquelle le thème de l'intercession est apparu dans la décoration monumentale byzantine. Il semble avoir été présent, d'une façon plus ou moins complète, sur le templon dès une haute époque[31]. On pourrait croire, qu'en décoration pariétale, le thème a été vaguement esquissé une première fois au IVe siècle, dans l'abside de Saint-Jean du Latran, ou saint Jean et Marie en prière, suivis par des apôtres et des saints, figurent de part et d'autre de la croix du Golgotha, elle-même surmontée par le Christ en buste entouré d'anges. En réalité, cette image ne peut être prise en considération à cause de ses restaurations successives aux Ve, Xe et XIIIe siècles et aussi parce que, telle qu'elle apparaît aujourd'hui, elle fait penser davantage à une Adoration de la croix ou à un Crucifiement de type paléochrétien, comme on en voit sur les ampoules de Terre Sainte, qu'à une image annonçant la Déisis[32]. Il en est de même pour la mosaïque absidiale aujourd'hui disparue à la Daurade de Toulouse (Ve-VIe siècles). Un texte du XVIIe siècle décrit cette image comme une Déisis[33], mais saint Jean n'est pas mentionné; il semble donc qu'il s'agissait d'une Déisis incomplète à deux personnages. On ne sait pas davantage si le nom de Déisis que lui donne l'auteur du texte est défini par une inscription ou par la représentation elle-même. Il serait donc hasardeux de se fier entièrement à ce témoignage écrit. Par contre, il est facile de constater qu'à la même époque a lieu une sorte d'acheminement vers la constitution de l'image définitive de la Déisis.

Au monastère Sainte-Catherine du Mont Sinaï (VIe siècle), l'arc triomphal est occupé par une représentation de l'Agneau flanqué par deux anges volants; plus bas, on voit saint Jean en buste dans un médaillon (à gauche), et Marie également dans un médaillon, à droite. Ni l'un, ni l'autre ne fait le geste de la prière car les figures s'arrêtent à la hauteur des épaules[34]. A peu près à la même époque, l'ampoule n° 20 de Bobbio montre le Christ en gloire porté par quatre anges en présence des personnifications du soleil et de la lune; au-dessous de cette représentation, la Vierge orante est flanquée par saint Jean Baptiste portant un rouleau déplié avec le verset de l'Évangile « Je suis la lumière du monde... » (Jean I, 29) et le prophète Zacharie[35] : l'ensemble constitue une Ascension sans les apôtres, autrement dit, une Ascension qui se trouve contaminée à la fois par les Visions prophétiques (présence de la gloire, devenue un trait habituel, et des luminaires) et par le thème de l'intercession (saint Jean avec son rouleau). Une Chronique Alexandrine du Ve siècle, recopiée au IXe (Vat. gr. 699), le fameux Cosmas Indicopleustès, montre, sur le fol. 76, une miniature qui préfigure également la future Déisis. Sous les images en buste et en médaillon de sainte Anne et du grand prêtre Siméon apparaissent, en pied, la Vierge en

22. Cf. Sophronius, *Encomium in S. Joannem Baptistam*, c. 19, Migne, *P.G.* LXXXVII, col. 3351-52, BC, et Cyril d'Alexandrie, in *Joannis Evangelium I*, c. 6, Migne, *P.G.*, LXXIII, col. 105-106 c. Textes cités chez E. Kantorowicz, *Ivories and Litanies...*; p. 71. Ces textes justifient par ailleurs les représentations beaucoup plus tardives et particulièrement répandues au XIVe siècle de saint Jean ailé (cf. *W. Haring « The Winged St. John the Baptist ». Two Examples in American Collections*, in *The Art Bulletin*, V, 1922, p. 35, sq.; J. Lafontaine-Dosogne. *Une icône d'Angélos et l'iconographie du Saint Jean-Baptiste ailé*, in *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 118e an., 1976, Bruxelles 1978, pp. 121-144.

23. Cf. *Ivories...*, pp. 71-72.

24. Cf. F.E. Brightmann, *Liturgies Eastern and Western*, Oxford, 1896, I, p. 357, sq.

25. Cf. Swainson, *The Greek Liturgies*, pp. 83, 92, 252; cité par A. Frolow, *La croix dans le ciel* in *R.E.B.*, 1951, pp. 104-112, p. 112.

26. Cf. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin*, II, Fêtes, Chevetogne, 1953 (2e édit.), p. 252, 260.

27. Cf. D. Ainalov et E. Redin, *Kievo-Sofijskij sobor*, Saint-Pétersbourg, 1889, p. 49. Pour A. Grabar qui met en rapport la Déisis avec des usages de la cour, il s'agirait moins d'une inspiration directe de l'une de ces cérémonies que d'une sorte de déduction iconographique à partir des scènes d'adoration du Christ, calquées sur l'étiquette impériale. Aussi parle-t-il d'une « formule abstraite » et d'une simple « adaptation » à un cas particulier du type paléochrétien de l'Adoration du Christ, qui à son tour s'inspire de l'iconographie impériale (*L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1928, pp. 205, 258). Récemment, Chr. Walter a développé cette idée en citant des textes des Pères de l'Église, textes qui parlent de la nécessité pour les chrétiens d'avoir un médiateur au ciel, de même que les citoyens recourent à un médiateur lorsqu'ils adressent une supplique à la cour impériale (cf. *Two Notes...*, pp. 318-319). De son côté J. Beckwith (*The art of Constantinople*, Londres, 1961, p. 82) voit la Déisis du triptyque d'Harbaville et de celui du Palazzo Venezia à Rome, comme des exemples d'un Christ-empereur figuré avec sa cour. L'inscription du deuxième triptyque, fait-il observer, appelle la Vierge et saint Jean des conseillers de la cour céleste. Il semble, en effet, que le cérémonial de la cour de Constantinople a largement contribué à créer le schéma iconographique de la Déisis, comme tant d'autres. Mais il est difficile de savoir si l'idée même d'une intercession auprès du Christ avait été inspirée par les usages impériaux, par le culte de plus en plus fervent de la Vierge, par des inquiétudes eschatologiques ou par l'ensemble de ces facteurs.

28. Les saints ont toujours été considérés comme des intercesseurs et l'art des catacombes reflète déjà cette croyance. Plus tard, elle est très clairement exprimée dans les mosaïques de Saint-Démétrios à Salonique. Au IIe Concile de Nicée, cette idée très ancienne devient officiellement la doctrine de l'Église (cf. J. Martin, *A history of the iconoclastic controversy*, Londres, 1930, pp. 49-50 et 99-100; Walter, *Two Notes...*, p. 334).

29. Ce fait paraît maintenant évident et nous en reparlerons plus loin. Rappelons cependant qu'il y a une cinquantaine d'années on pensait exactement le contraire (cf. L. Brehier, *L'art chrétien*, Paris, 1928, p. 147; K. Kunstle, *Iconographie der christlichen Kunst*, I, Freibourg-en-Brisgau, 1928, p. 524).

30. Rappelons encore que le mot « Déisis » ou prière figure parfois dans les inscriptions différentes de celles qui viennent d'être définies. Le point sur la question chez Chr. Walter, *Two Notes...*, p. 317, sq.

31. Un texte bien connu de Paul le Silentiaire de 563 (en traduction chez C. Mango, *The art of The Byzantine Empire 312-1453*, New Jersey, 1972, pp. 87-88) permet de supposer que le thème de l'intercession figurait déjà sur le templon de Sainte-Sophie à Constantinople. Malheureusement ce texte manque de clarté et les premières apparitions certaines de la Déisis sur l'architrave du templon datent du IXe-Xe siècle; elles n'ont, de ce fait, pas beaucoup d'intérêt pour nous, puisqu'en peinture murale la première Déisis entièrement constituée apparaît déjà au VIIe siècle à Sainte-Marie Antique. Voir, sur les représentations de la Déisis sur le templon à une haute époque : G. Babić, *O živopisanom ukrasu oltarskih pregrada*, in *Zbornik za likovne umetnosti*, 11, 1975, pp. 1-41, plus particulièrement p. 6-10, où est également citée toute la bibliographie sur ces œuvres assez dispersées.

32. En effet, la partie centrale de l'image, avec la croix sur un tertre d'où sourdent les quatre fleuves du paradis et le Christ en buste figuré au-dessus de cette croix, rappelle d'anciens schémas palestiniens que l'on voit, par exemple, sur les ampoules de Bobbio (cf. A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte*, Paris, 1958, p. 33, pl. 32, 33). Le segment du ciel couvert par des nuages, au milieu desquels apparaît le Christ, et l'alignement des saints dans l'abside (à la suite de la Vierge et de saint Jean) sont, par ailleurs, typiques pour les absides romaines du IVe au VIIIe siècle.

33. N. Woodruff, *The Iconography and Date of the Mosaics of La Daurade*, in *The Art Bulletin*, XIII, 1931, pp. 85-95, plus particulièrement, p. 89.

34. Cf. M. Van Berchem et E. Clouzot. *Les monuments chrétiens du IVe au Xe siècle*. Genève 1924, p. 184; sous ces deux médaillons on voit Moïse enlevant ses sandales et Moïse recevant les Tables de la Loi.

35. Cf. A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris, 1958, pp. 43-44, pl. LIII.

prière, le Christ, saint Jean tenant la croix, Zacharie et Élisabeth[36]. Un texte d'époque préiconoclaste évoque, de son côté, une peinture d'église avec la Déisis[37].

Au VIIe siècle, la Déisis entièrement constituée, avec le Christ debout flanqué par la Vierge et saint Jean, apparaît à Sainte Marie Antique (chapelle Saints-Cyricus-et-Juliette)[38]. Un donateur s'y associe. La Vierge est représentée en prière, tandis que saint Jean montre le Christ du doigt, comme on le verra plus tard dans les schémas archaïques ou de transition en Cappadoce et en Géorgie méridionale (cf. *infra*). Dans ces schémas le Baptiste tiendra également un philactère avec le verset bien connu : « Voici l'agneau de Dieu qui ôte les péchés du monde » (Jean I,29) qui explique et complète son geste.

A peu près à la même époque, et en tout cas avant la crise iconoclaste, une Déisis est signalée dans une église à Alexandrie, à travers le récit d'un miracle. La Vierge était figurée à la gauche du Christ et saint Jean à sa droite, contrairement à leur situation habituelle. Il semble, par ailleurs, que l'on puisse parler à propos de cette image d'une grande Déisis puisqu'il est dit que quelques apôtres, des prophètes, des martyrs et les saints Cyrus et Jean martyrs alexandrins, y participaient[39].

Un triptyque miniature daté du VIIIe-IXe siècle et trouvé à Martvili, en Géorgie, montre également une Déisis entièrement constituée et tout à fait classique. L'émail de la partie centrale a été découpé, mais le nimbe avec le chrismon et les sigles IC XC conservés témoignent qu'il s'agissait de l'image du Christ ; à la place de cette figure apparaît maintenant une croix en relief, flanquée de la Vierge et de saint Jean en prière. Les volets latéraux du triptyque sont occupés par deux anges debout en prière[40].

Au VIIe-VIIIe siècle, le pilier Nord-Est à Saint-Démétrios de Salonique est occupé par la Vierge de l'intercession et saint Théodore en orant ; au-dessus d'eux, au centre de la composition, le Christ apparaît dans un segment de ciel. Marie tient un long philactère déroulé sur lequel on lit l'inscription : « Prière, Seigneur, entend la voix de ma supplication, car je prie pour l'humanité »[41]. Bien entendu, il ne s'agit pas ici d'une Déisis proprement dite, mais seulement d'une image illustrant le thème de l'intercession. Saint-Théodore, qui avait été semble-t-il particulièrement désigné comme intercesseur par les Pères de l'Église[42], remplace ici saint Jean, et le Christ n'apparaît qu'en taille réduite dans la partie supérieure de l'image. Cependant, de telles images montrent l'intérêt croissant que l'on manifestait pour des représentations, où le rôle d'intermédiaires entre les hommes et Dieu que l'on attribuait à la Vierge et aux saints, était bien mis en évidence. Marie, tenant un rouleau déployé[43], apparaît ici pour la première fois dans la peinture murale. Ce type iconographique connaîtra le succès que l'on sait sur les piliers et les murs près de l'iconostase à partir du XIIe siècle.

Au IXe siècle, la chapelle Saint-Zénon à Rome montre une structure et un emplacement différents de l'image de l'intercession. Le Pantocrator en buste est représenté dans le médaillon central de la voûte, médaillon que soutiennent quatre anges. Dans la lunette Est, sous cette voûte, la Vierge est figurée en prière, tandis que saint Jean Baptiste fait le geste de la bénédiction et tient une lampe qui se termine par un agneau, allusion au passage bien connu « Voici l'Agneau... » (Jean, I,29)[44]. Cette composition distribue les personnages de la Déisis sur deux registres, comme on le verra plus tard dans les absides de Cappadoce et de Géorgie méridionale.

A la fin du IXe-début Xe siècle trois images différentes représentent le thème de l'intercession à Sainte-Sophie à Constitantinople. L'une est située dans le tympan Nord de la chambre Sud-Ouest, à l'étage, et montre une Déisis entièrement constituée. Le Christ trônant est flanqué par la Vierge debout et en prière à sa droite ; la figure à sa gauche, indubitablement saint Jean, est détruite. Tous les personnages figurés sur la voûte sont ordonnés hiérarchiquement par rapport à la Déisis. On y voit quatre patriarches iconophiles : Germain, Taraise, Nicéphore et Méthode, six des douze apôtres, et le prophète Ézéchiel tenant un rouleau avec une inscription empruntée à sa vision (Ez. I,4-5). De la deuxième Déisis avec le Christ trônant, il ne reste que de faibles traces, dans la salle Sud-Ouest[45]. La troisième image de l'intercession à Sainte-Sophie se présente enfin sous une forme inhabituelle qui a donné lieu à des interprétations diverses[46] et se trouve dans un tympan au-dessus de la porte qui mène du narthex au naos. Le Christ trônant est représenté avec l'empereur Léon VI (886-912) en proskynèse. Sur le livre ouvert du Christ on lit : « Εἰρήνη ὑμῖν Ἐγώ εἰμι τὸ φῶς τοῦ κόσμου autrement dit, une combinaison arbitraire entre la salutation — « La paix soit avec vous » (Jean XX,19,26 ; Luc XXIV,36) — que le Christ adresse aux apôtres au cours de ses apparitions après la résurrection, et le célèbre verset de Jean (VIII,12) : « Je suis la lumière du monde... » qui fut si intimement associé à l'image de la Déisis[47]. La Vierge en prière et l'archange Gabriel, tous deux en buste et dans des médaillons, apparaissent de part et d'autre du Seigneur. Nous n'entrerons pas ici dans les nuances et les sous-entendus dont est pourvue cette image et qui ont déjà été mis en évidence[48]. Il nous importe pourtant de souligner que nous sommes ici en présence d'une superposition de deux sujets différents, dont on cherche à résumer l'essentiel : l'Annonciation — premier signe de l'œuvre salvatrice du Christ, et l'intercession — dernière conséquence de cette œuvre. Le début de l'inscription sur le livre que tient le Christ rappelle la résurrection du Seigneur, ultime garantie pour le salut des hommes. Quant à l'empereur portraituré, il implore manifestement pour le salut de son âme.

Un dernier ensemble de peintures représente un intérêt pour cette étude. Tandis que la conque absidiale de l'église rupestre dédiée à la Vierge, au monastère Saint-Dodo, en Géorgie, (datée du IXe siècle)[49], est occupée par une Vision prophétique, l'architrave du templon en maçonnerie est

36. Cf. Stornajolo, *Le miniature della Topografia cristiana di Cosma Indicopleuste, cod. Vat. gr. 699*, Milan, 1908, pl. XLI, pp. 42-43.

37. Cf. Sophronios Damaskenos, Migne, *P.G.* 87, col. 3557 b ; E. Kitzinger, *The Cult of images in the Age before Iconoclasm*, in *D.O.P.* VIII, 1957, p. 106, sq.

38. W. Grüneisen, *Sainte Marie Antique*, Rome, 1911, p. 120 ; une bonne reproduction chez J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom VI bis XIIIe Jahrhundert*, Fribourg-en-Brisgau, 1916, vol. IV, pl. 145, II, pp. 665-666.

39. Cf. Sophronios Damaskenos, Migne, *P.G.*, t. 87, col. 3557 b *(Vision des martyrs Cyrus et Jean)* ; une partie de ce texte chez E. Kitzinger, *The cult of images...*, p. 106 et notes ; le caractère légendaire de la narration n'enlève rien à la probabilité que l'église et la décoration décrite ont réellement existé (cf. Leroy, *op. cit.*, p. 51).

40. A propos de la date, Š. Amiranašvili (*Istorija gruzinskoi monumentalnoi živopisi*, Tbilisi, 1957, p. 30) a pensé d'abord au VIIe-VIIIe siècle, sans s'expliquer sur les éléments qui permettraient cette datation ; puis au VIIIe-IXe s. (cf. *id.*, *Poklady Gruzie*, Prague, 1971, fig. 26, p. 47).

41. Δέησις Κ(ύρι)ε ὁ Θεός εἰσακουσον τῆς φωνῆς τῆς δεήσεώς μου ὅτι ὑπὲρ τοῦ κόσμου δέομαι. (cf. Hoddinott, *Early Byzantine Churches in Macedonia...*, pp. 154-155, pl. 34).

42. Cf. Saint Grégoire de Nazianze, *Oratio de Sancto Theodoro*, Migne, *P.G.* vol. 46, col. 736, et sq. Ce texte est cité chez Chr. Walter (*Two Notes...*, p. 318). Il en ressort, entre autre, que Saint Théodore était sensé intercéder auprès du Christ pour la protection de la patrie et pour le pardon des péchés.

43. Chr. Walter (*Two Notes...*, p. 323) a fait ressortir la parenté de ce type de la Vierge portant un rouleau avec le texte d'une prière, avec les habitudes de la cour byzantine où les dignitaires transmettaient fréquemment des pétitions écrites à l'empereur. Ceci est sans doute vrai, mais il faut aussi avoir présent à l'esprit que cette Vierge à rouleau est précisément rare dans la Déisis définitivement constituée que l'on observe dans la peinture murale ; elle apparaît principalement sur les piliers et les murs près de l'iconostase (cf. T. Velmans, *Rayonnement de l'icône au XIIe et au début du XIIIe siècle*, in *XVe Congrès des études byzantines. Rapports et co-rapports, III Art et Archéologie*, Athènes 1976, pp. 204-205) et dans des compositions votives à portraits, comme on le voit à la Martorana à Palerme, par exemple (cf. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres 1949, pl. 58 b), ou encore dans les programmes absidiaux à deux registres lorsque la Vierge et saint Jean sont figurés dans les registres inférieurs de l'abside et le Christ en gloire, dans la conque (cf. *infra*).

44. Cf. Van Berchem et Clouzot, *op. cit.*, p. 238.

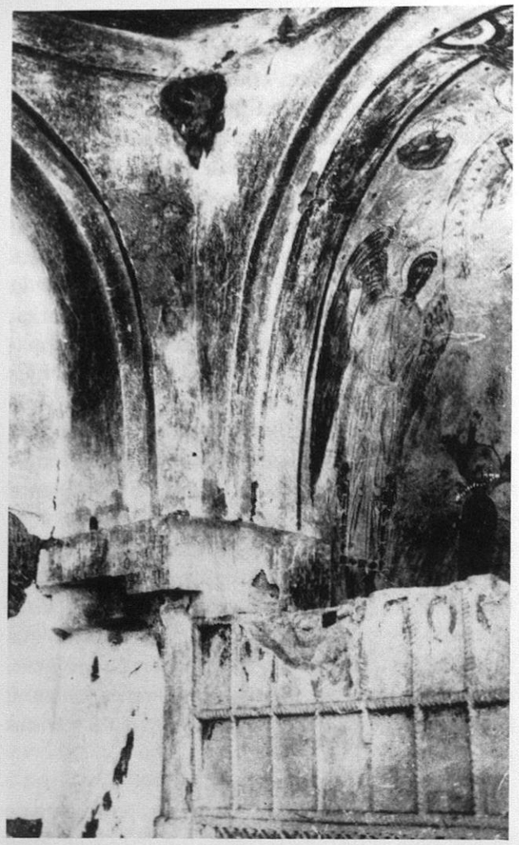
45. P. Underwood, *A Preliminary Report on some unpublished Mosaics in Hagia Sophia : season of 1950 of the Byz. Inst.*, in *American Journal of Archeology*, 55, 4, 1951, pp. 367, sq. ; *id.*, *Notes on the Work of the Byzantine Institute in Instanbul*, 1954, in *D.O.P.*, 9-10 (1955-1956), pp. 291-300, fig. 106 ; C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul* (Dumbarton Oaks Studies, I), Washington, 1962, pp. 44-45.

46. Cf. Th. Wittemore, *The Mosaics of St-Sophia at Istanbul. Preliminary Report on first Year's Work*. 1931-1932, Oxford, 1933, pl. XII ; C. Osieczkovska (La mosaïque de la porte royale..., p. 46, sq.) a été la première à insister sur les liens qu'il convient d'établir entre l'intercession et l'Annonciation ; A. Grabar, (*L'empereur...*, 2e édit., pp. 100-103), s'est surtout attaché à expliquer la proskinèse de l'empereur, puis à définir les liens entre cette image et les idées à l'issue de la crise iconoclaste (*id. L'iconoclasme byzantin*, Paris 1957, pp. 239-241) enfin, J. Meyendorff (*L'iconographie de la Sagesse Divine*, in *Cah. Arch.* X, 1959, p. 264) a précisé certaines des idées de A. Grabar, reprises et développées par A.Z. Gavrilović (*The Humiliation of Léo VI the Wise*, in *Cah. Arch.* 28, 1979, p. 87, sq.). Ce dernier auteur a réfuté de manière définitive les explications d'ordre politico-social de cette image proposées par N. Oikonomides, (*Léo VI and the Narthex Mosaic of Saint Sophia*, in *D.O.P.*, 30, 1976, pp. 151–172).

47. Ce verset apparaît constamment sur l'évangile ouvert que tient le Christ dans la Déisis, en Géorgie (cf. *infra*).

48. Nous sommes, dans l'ensemble, d'accord avec les interprétations données jusqu'ici, à un détail près. Malgré les nombreux parallélismes établis entre les écrits de Léon VI, la liturgie et certaines préoccupations de l'époque d'une part, et la célèbre mosaïque de l'autre (cf. n. 46), rien ne paraît indiquer clairement que c'est la sagesse que l'empereur demande au Christ. Il nous semble plus juste d'admettre que Léon VI implore pour le salut de son âme, comme tout bon chrétien de l'époque et en accord avec les autres éléments présents dans cette composition.

49. Cf. Amiranašvili, *Istorija živopisi...* 30, sq. et notre note 188.



1. David-Garedži, monastère Saint-Dodo, abside et templon.

divisée en deux rangées de onze rectangles (fig. 1). La rangée supérieure a conservé des traces d'une Déisis. On y voit le Christ au milieu et, à ses côtés, la Vierge, saint Jean, les apôtres Pierre et Paul. Les autres figures ne peuvent être identifiées. Au milieu de la deuxième rangée, on reconnaît l'Emmanuel. L'image de l'intercession semble s'associer ici à la Vision vétérotestamentaire représentée dans la conque de l'abside. Les liens entre les représentations de l'abside et celles du templon sont particulièrement étroits en Géorgie. Par ailleurs, à partir du xe-xie siècle, on aime rapprocher ou juxtaposer de diverses façons la Vision prophétique et la Déisis dans les églises des régions orientales du monde byzantin.

III. La Déisis dans les églises des Balkans et en Russie (xe-xve s.)

A partir du xe-xie siècle, la Déisis est fréquemment représentée sur l'architrave du templon[50] à Byzance. Au xie-xiie siècle, elle devient le thème dominant de l'iconostase[51]. Elle apparaît une première fois sur l'épistyle, qui montre souvent les personnages en buste, comme c'est le cas sur l'épistyle trouvé au Mont Sinaï[52]. Le thème est repris une seconde fois, d'une façon moins directe et moins évidente mais néanmoins certaine, sur les icones de l'entrecolonnement de l'iconostase. Le Christ y est représenté de face et impassible, la Vierge — tournée vers lui — est souvent attristée : on la montre tantôt en prière, tantôt avec l'Enfant : dans les deux cas il s'agit d'une Vierge de l'intercession[53]. Saint Jean et le saint patron de l'église ou les archanges se joignent à eux.

C'est à peu près à la même époque (xie siècle) que l'on voit les premières icônes murales, qui figurent sur les piliers et sur les murs proches de l'iconostase, exprimer à leur manière le thème de l'intercession. Ceci est le cas à Saint-Luc en Phocide (la petite église de la Panaghia), au Protaton de Chilandar[54], à Daphni[55], Saint-Léontios de Vodoča (xie-xiie siècle)[56] et dans quelques autres églises[57]. Au xiie siècle on continue à représenter ces images mais, dans certains cas, le rôle de médiateurs du Précurseur et de la Vierge s'affirme. Ainsi on voit, comme auparavant à ces emplacements, la Vierge et le saint patron — à Nerezi[58] ou à Saint-Nicolas Kasnitzis à Castoria[59] — tandis qu'aux Saints-Anargyres à Castoria ces représentations se sont enrichies d'une manière significative[60]. La Vierge tient un rouleau avec la prière de l'intercession[61], comme on le voyait déjà à Saint-Démétrios de Salonique (à un autre emplacement) ou sur les ivoires, tandis que le Christ en buste bénit et couronne les deux saints patrons.

Au cours du xiie siècle, ces schémas quelque peu abrégés du thème de l'intercession, dont la fonction était en partie de recevoir la prière des fidèles (d'où leur emplacement), deviennent souvent des représentations complètes de la Déisis. C'est le cas à l'église d'Asinou où l'on représente la Vierge et saint Jean sur le pilastre Nord-Est et le Christ Antiphonitis, sur le pilastre Sud-Est[62]. Une disposition analogue existe à la Panaghia tou Arakou à Lagoudera (1192) : la Vierge Éléousa y occupe le pilier Sud-Est, et saint Jean suivant Marie, le mur Nord[63]. A Saint-Georges de Kurbinovo, la Déisis figure sur le mur Sud (là où il touchait l'ancienne iconostase) et le saint patron de l'église s'y associe en lui faisant face sur le mur Nord[64].

Revenons au xie siècle. C'est précisément le moment où l'image de la Déisis devient fréquente dans les églises byzantines et slaves. Elle y occupe quelquefois la lunette au-dessus d'une entrée, comme c'est le cas à Vatopédi, où le Christ trônant est flanqué par la Vierge et saint Jean (xie-xiie siècle)[65]. Cependant, l'image se fixe surtout dans le chœur. Au xie siècle, elle décore l'arc au-dessus du béma à Sainte-Sophie de Kiev[66], Sainte-Sophie d'Ohrid[67] et Saint-Léontios à Vodoča[68].

Aux xiiie, xive et xve siècles, toutes ces images garderont leurs emplacements. On les verra régulièrement sur les piliers du chœur et les murs voisins, plus rarement dans les lunettes au-dessus des entrées, comme à Saint-Marc de Venise (xiiie siècle) ou à Kalenić (fin du xive siècle), mais aussi à beaucoup d'autres emplacements, de sorte qu'on ne peut leur attribuer une place fixe au cours de cette période. Ainsi la Déisis apparaît sur le mur Est du diaconicon, comme à Morača (1251-1252), sur une lunette du diaconicon, comme à Sopočani, sur les parois du narthex, comme à Kahrie Djami et à la Vierge Zachlumitissa à Zaum (xive siècle) ou du naos, comme à l'église de l'Archange Michel à Struga (xiiie et xive siècle) ou dans celle de la Vierge Bolnička à Ohrid (1360-1370), dans la conque de la prothèse, comme à l'église Saint-Jean le Théologien à Zemen (1354), au-dessus de l'abside, comme aux Mali Sveti Vrači (Saints-Anargyres) d'Ohrid (xive siècle)[69]. Parfois, on voit la Déisis sur les façades, ce qui est le cas à Saint-Georges à Kurbinovo, où elle apparaît dans une niche au-dessus de la porte d'entrée, avec saint Georges à la place du Prodrome[70].

Très exceptionnellement, elle peut apparaître dans le deuxième registre de l'abside, ce que l'on voit à Saint-Pierre de Koriša (av. 1343-1355), où un archange et saint Pierre tenant trois clefs s'associent à la Déisis[71]. Une autre représentation exceptionnelle de la Déisis se trouve tout près du sol, au premier registre (côté gauche) de l'abside, à l'église du Sauveur à Neredica près de Novgorod (1199)[72]. Il s'agit d'un étrange schéma (fig. 2),

50. Le plus souvent il s'agit d'images en buste dans des médaillons (cf. S.G. Xydis, *The chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sophia,* in *The Art Bulletin,* XXIX, 1947, p. 1-11). Voir aussi n. 31.

51. En dernier lieu, cf. M. Chatzidakis, *Ikonostas,* in *Reallexicon zur byzantinischen Kunst,* 1973, col. 326-354 ; le point sur la question : *id. L'évolution de l'icône aux XIe-XIIIe siècles et la transformation du templon,* in *XVe Congrès international des études byzantines. Rapports et co-rapports, III, Art et archéologie,* Athènes 1976, pp. 159–191 ; Babić, *O živopisanom ukrasu...,* pp. 3–49.

52. G et M. Sotiriou, *Icônes du Mont Sinaï,* I, Athènes, 1956, pl. 64, II, pp. 78–79.

53. Cf. A. Grabar, *L'Hodighitria et l'Eléousa,* in *Zbornik za likovne umetnosti,* n° 10, 1974, pp. 3–14.

54. Cf. Babić, *op. cit.,* pp. 3–49.

55. Cf. A. Orlandos, Νεώτερα εὑρηωατα εἰς τὴν Μονὴν Δαφνίου, in *A.B.M.E.,* 7,1, Athènes, 1955-56, pp. 56–88, pl. 11-19.

56. On voyait jadis la Vierge à l'Enfant sur le pilier Sud-Est et le Christ sur le pilier Nord-Est, (cf. P. Miljković-Pepek, *Novi podaci o oltarskoj pregradi Veljuse i neke pretpostavke o njenim prvobitnim ikonama,* in *Zbornik za likovne umetnosti,* 11, 1975, p. 219-232, fig. 2).

57. Ceci est également le cas en Asie Mineure, par exemple, à Kiliçlar, où seule la Vierge en prière sur le pilastre à gauche de l'abside est conservée (Cf. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce,* Paris, 1925, I, 211, pl. 44,2), ou à l'église de la Dormition à Nicée, Xe-XIe s., (cf. Th. Schmit, *Die Koimesiskirche von Nikaia,* Berlin-Leipzig, 1927, pl. XXV, XXVII ; V. Lazarev, *Tri fragmenta raspisnjih epistiliev i vizantiiski templon,* in *Vizantiiski Vremennik,* 27, (1967), pp. 161-169. La datation varie selon les auteurs entre le Xe et le XIe siècle.

58. La Vierge à l'Enfant (détruite) et saint Pantéleimon, patron de l'église, sont figurés respectivement sur les piliers Nord-Est et Sud-Est du chœur en prolongement direct de l'iconostase (cf. L.N. Okunev, *Altarnaja pregrada XII veka v Nereze,* in *Seminarium Kondakovinum, 3,* Prague, 1925, pp. 5-24, pl. I-II ; R. Hamann-Mac Lean et H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Macedonien,* Giessen, 1963, pl. 32.

59. Cf. Pélékanidis, *Kastoria,* Salonique, 1953, pl. 57a.

60. Cf. *Ibid.,* pl. 26a, 28b.

61. La Vierge au rouleau déplié est parfois remplacée par la Vierge à l'Enfant, comme c'est le cas à l'église de la Théotokos à Samari (cf. Grigoriadou-Cabagnols, *Le décor peint de l'église de Samari en Messénie,* in *C.A.,* xx, 1970, pp. 188, fig. 7.

62. Cf. Der Nersessian, *Two images...,* pp. 81-92.

63. Cf. A et J. Stylianou, *The painted Churches of Cyprus,* Stourbridge, 1964, pp. 70-71.

64. Cf. R. Ljubinković, *Stara crkva sela Kurbinova,* in *Starinar* 3, 1942, pp. 103-104 ; L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* Bruxelles, 1975, pp. 228 sq., pl. 114-116, 118.

65. Cf. G. Millet, *Monuments de l'Athos,* Paris 1927, pl. 4,1.

66. Cf. V.N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina,* Torino, 1963, p. 159 ; *id., Mozaiki Sofii Kiefskoi,* Moscou, 1960, p. 30-31.

67. Cf. S. Radojčić, *Prilozi za istoriju naj stareg ohridskog slikarstva,* in *Zbornik radova Vizantinološkog instituta.* VIII, 2, Belgrade, 1914, p. 364.

68. Cf. P. Miljković Pepek, *Le complexe des églises de Vodoča,* (extrait du projet pour la conservation et la restauration du complexe de Vodoča), *Skopije,* 1975, schéma 6, 9. Cette image a aujourd'hui disparu ; il s'agit d'une reconstitution.

69. Cf. T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du moyen âge,* Paris, 1977, pp. 212, 243, 233, 241, 184.

70. Cf. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* fig. 153.

71. Cf. V. Djurić *Naj stariji živopis isposnice pustinožitelja Petra Koriškog,* in *Zbornik radova Vizantološki institut,* 5, pp. 180-184 ; *id. Vizantijske freske u Yugoslaviji,* Belgrade, 1975, p. 34, fig. 27.

72. On y voit le Christ figuré en pied, jeune avec une

2. Neredica, église du Sauveur, le côté gauche de l'abside.

avec le Christ figuré en pied, tandis que Marie et le Baptiste sont représentés en buste, dans des médaillons (fig. 2). Dans les deux dernières églises citées, on semble suivre des modèles occidentaux pour certaines figures isolées (saint Pierre avec les clefs à Koriša, le Christ avec la tonsure à Neredica) et des modèles venant de l'Orient byzantin pour l'emplacement de la Déisis dans les registres inférieurs de l'abside. L'inscription placée près de la Vierge, dans l'image de Neredica montre en tous cas que l'artiste comprenait mal son modèle, puisqu'il a écrit « Haghia Marfa » au lieu de l'archaïque « Haghia Maria » ou du plus courant MP ΘY pour désigner Marie. Une Déisis cappadocienne est particulièrement proche de celle de Novgorod. Il s'agit de la Déisis de Karabaş kilise (XIe siècle) qui est figurée au registre inférieur de l'abside, au milieu des saints évêques officiant[73]. Une autre particularité du programme iconographique de Neredica témoigne en faveur d'une influence cappadocienne. Il s'agit des trois lunettes décorées de grands portraits des archanges Ouriel, Raphaël et Salathiel, nommés par des inscriptions, et dont la présence, surtout sous cette forme, est inhabituelle dans les églises byzantines, alors qu'elle est fréquente en Cappadoce. A Karanlik, Elmali et Çarikli kilise on retrouve ces trois archanges avec quelques autres considérés comme apocryphes[74].

À l'église de Spas Mirožki à Pskov (v. 1156) la Déisis figure dans la conque ; mais là aussi on a certaines raisons de penser à une éventuelle influence venue d'Orient, car la coupole montre une Ascension assez particulière. Le Christ y est soutenu par huit anges, et plus bas, saint Jean figure parmi les apôtres, les anges et Marie[75]. Cette image de l'Ascension à laquelle s'ajoutent des allusions à l'Intercession rappelle évidemment d'anciens schémas palestiniens du type de ceux de l'ampoule n° 20 de Bobbio et de l'Évangile de Rabbula.

Dans une église de style byzantin, mais munie d'inscriptions latines, à Dojni Humac (île de Brač, v. 1270), en Dalmatie, la Déisis apparaît sur le mur Est, au-dessus de l'autel[76]. C'est probablement par l'intermédiaire des petites églises rupestres d'Italie méridionale, où la Déisis est fréquente dans l'abside, que s'expliquent les images de Koriša et de Dojni Humač ainsi que leur emplacement[77].

Dans un certain nombre de petites églises de type provincial qui se trouvent dans les îles grecques, mais quelquefois aussi au Péloponnèse ou en Grèce du Nord, la Déisis apparaît dans la conque de l'abside. Ceci est particulièrement vrai pour la Crète[78], comme on le voit à Saint-Georges à Kalokorafitis[79], Saint-Georges à Topolia (1330-1339)[80], Saint-Jean Spliljos à Kalogerou (1347)[81], Saint-Onoufrios à Jenna (1329)[82], Saint-Georges à Vori (1380)[83], Saint-Nicolas (XIVe siècle) et Saint-Georges à Xydas (1321)[84], l'église des Saints-Apôtres à Drys, près de Sélinou (1381-1391)[85], l'église saint Onoufrios à Kardamiana (1329-1330), l'église dédiée à la Vierge à Diplochori[86], Saint-Georges d'Alykianou (1428-1430)[87], Saint-Antoine à Kjéramousi (1434-1435)[88]. D'autres exemples, tels que Saint-Georges à Sagri (fin du XIIIe siècle), Saint-Élie à Apyranthos (XIIIe-XIVe siècle) et Saint-Jean de Lathrino (XIIIe-XIVe siècle)[89] existent à Naxos, d'autres encore au Péloponnèse, comme Saint-Nicola de Kampinari au Magne (1337-1338)[90]. Toutes ces églises qui ne sont pas funéraires font exception à la règle proprement byzantine en montrant la Déisis dans la conque de l'abside, voire dans une lunette Est du noas, comme c'est également le cas à Mali-Grad en Albanie (XIVe siècle)[91]. La situation géographique des îles grecques, les routes maritimes qui les reliaient à l'Asie Mineure, les transferts de populations qui s'y effectuaient dès la première poussée turque en Anatolie, permettent de comprendre la présence d'influences de l'Orient byzantin dans le décor de ces églises[92]. Elles y étaient d'ailleurs d'autant plus exposées, qu'il s'agissait le plus souvent d'édifices modestes dont les responsables — donateurs et artistes — n'étaient pas nécessairement attachés aux conventions et aux innovations de Constantinople.

Il en est de même pour les chapelles de style romano-byzantin en Italie méridionale, où la Déisis dans l'abside n'est pas rare, puisqu'on la voit à cet emplacement dès le XIe-XIIe siècle. Elle y figure à Sant' Angelo au mont Raparo (Basilicate), à l'église de San Lorenzo près de Fasano, dans la région de Bari, dans la grotte de la Crucifixion près de Lentini en Sicile, à San Michele di Monticehio au mont Vulture (XIe siècle), dans le Grotto dei Santi Stefani près d'Otrante, à la grotte San Nicola près de Palagianello[93], à San Nicola, San Angelo et Santa Margherita à Mottola[94] dans la grotte de Cirlicci à Parabita[95], à San Giovanni à San Vito dei Normanni, au Saint-Sauveur près de Gallipoli, dans la chapelle rupestre du Rédempteur à Tarente[96] et dans beaucoup d'autres petites églises, rupestres ou construites[97]. Comme on le sait, un certain nombre de ces monastères ont été fondés par des moines fuyant la Cappadoce pendant les persécutions iconoclastes, puis au moment des premières invasions turques en Asie Mineure. Ces faits suffiraient à expliquer la parenté que l'on constate entre de nombreux schémas iconographiques en Italie méridionale et dans la périphérie orientale du monde byzantin, dont la présence de la Déisis dans la conque de l'abside. Si l'on pense, en outre, aux importantes colonies arméniennes et juives en Italie méridionale à partir du IXe-Xe siècle

barbiche courte et rare, la tonsure et tenant un rouleau fermé, autrement dit, en officiant. Saint Jean Baptiste en buste, dans un médaillon, est représenté à sa droite et Marie à sa gauche. Tous deux font le geste de la prière (cf. V. I. Mjasojedov, *Freski Spasa-Neredica*, Leningrad, 1915, p. 14, sq. pl. XXXVI-LXVII. Sur l'erreur dans l'inscription qui figure à côté de Marie (Agia Marfa) voir p. 1 avec un renvoi à Kondakov.

73. Cf. G. de Jerphanion, *op. cit.*, II, p. 342.

74. P. Perdrizet a déjà comparé l'iconographie des anges dans ces églises cappadociennes à celle que l'on trouve à Neredica. En s'appuyant sur les travaux de Jerphanion, il émet aussi l'hypothèse que des moines venus en Russie d'Asie Mineure seraient plus ou moins responsables des analogies observées (cf. *L'archange Ouriel*, in *Seminarium Kondakovianum*, 2, Prague, 1928, p. 253, sq.).

75. Une décoration de la coupole analogue existe à l'église de Veljusa (XIe s.), en Macédoine. Le Christ y trône seul dans la calotte, tandis que la Vierge, saint Jean, deux anges et quatre prophètes occupent le tambour (Cf. Djurić, *Vizantijske freske...*, p. 11). Nous sommes ici en présence d'une sorte de Déisis à deux registres qui ressemble de très près aux anciennes images de l'Ascension.

76. Cf. Djurić, *Vizantijske freske...*, fig. 17, p. 23.

77. Lorsqu'on pense aux rapports très étroits qui ont existé, au Moyen Age, entre les Pouilles et la Dalmatie, il semble probable que le schéma de la Déisis dans l'abside soit venu à Dojni Humac par ce détour. Sur ces relations, voir J. Tadić, *La Puglia e le citta dalmate nei secoli XII-XIII*, in *Archivio Storico Pugliese*, XII, 1959, pp. 187-191. C. Fisković, *Contatti artistici tra la Puglia e la Dalmazia nel Medio Evo*, in *Per una storia delle relazioni tra le due sponde adriatiche, Quaderni dell'Archivio Storico Pugliese*, 7, 1912, pp. 71-81. Cependant, toute l'Italie Méridionale subissait elle-même des influences venues d'Orient et notamment en ce qui concerne la Déisis dans l'abside (cf. *infra*).

78. La Déisis dans l'abside n'est, bien entendu, pas la règle en Crète. La plupart des églises y adoptent le programme constantinopolitain avec la Vierge à l'Enfant (cf. Velmans, *La peinture murale...* pp. 141, 187, 188, 191, 192, 194-196, voir la bibliographie mentionnée). Par ailleurs, la Déisis est également figurée à d'autres emplacements dans les églises crétoises, comme on le voit, par exemple, à Mylopotamos ou Kityros, où elle apparaît sur le mur Sud (cf. *ibid.*, p. 196, 191).

79. Cf. G. Gerola, *Monumenti Veneti nell'isola di Creta*, Venise, 1935, II, p. 339, n° 51, *id. Elenco topografico delle chiese afrescate di Creta*, Venise, 1935, p. 197.

80. Cf. C.E. Lassithiotakis Ἐκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κρήτης, in Κρητ. Χρ., vol. XXI, 1969, n° 7, pp. 186-187.

81. Cf. Gerola, *Monumenti Veneti...*, IV, p. 496, n° 9, *id., Elenco...*, p. 183.

82. Cf. K. Kalokyris, *The byzantine Wall paintings of Crete*, New-York, 1973, p. 116, fig. 70.

83. Cf. Gerola, *Monumenti Veneti...*, IV, p. 196.

84. Cf. M. Chatzidakis, Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη, in Κρητ. Χρ., vol. VI, 1952, pp. 67-68.

85. Cf. Gerola, *Monumenti Veneti...*, IV, p. 403-507 ; A. Xyngopoulos, Περὶ μίαν κρητικὴν τοιχογραφίαν, in Κρητ. Χρ., vol. I, B, 1958, pp. 335-342. Lassithiotakis, Ἐκκλησίες... n° 80, pp. 183-185, pp. 237-239.

86. Cf. Gerola, *Monumenti Veneti...*, IV, p. 495 n° 7 et p. 492, n° 6 ; *id. Elenco...*, p. 180.

87. Cf. Gerola, *Monumenti Veneti...*, II, p. 309 et IV, p. 420, n° 4 ; Chatzidakis, Τοιχογραφίες... p. 75.

88. Cf. Gerola, *Monumenti Veneti...*, IV, p. 502, n° 4 ; *id., Elenco...* p. 185.

89. Cf. G. Dimitrocallis, *Gli affreschi bizantini dell'isola di Nasso*, in *Felix Ravenna*, fasc. 42, 1966, pp. 53-72. Les programmes des absides sur les îles grecques, aussi chez Velmans, *La peinture...*, pp. 189, 180, 247, 248 etc.

90. Cf. D. Mouriki, *Les fresques de l'église Saint-Nicolas à Platsa du Magne*, Athènes, 1975, pl. I.

91. D. Dhamo, *L'église de Notre-Dame à Maligrad*, in *Studia Albanica*, n° 2, 1964, pp. 107-119 ; V. Djurić, *Mali Grad, Sv. Atanasije u Kosturu-Borje*, in *Zograf*, 6, 1975, pp. 31-50, surtout p. 35, fig. 8.

92. Cf. A. Xyngopoulos, *Fresques de style monastique en Grèce*, in Πεπραγμένα θ Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου θεσσαλονίκη, avril 1953, vol. 1, Athènes, 1955, pp. 510-516 ; pl. 178-183.

93. Cf. Diehl, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris, pp. 123-126, 130, 140, 147-148, 157 ; E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale de la fin de l'empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*, Paris, 1904, p. 123, p. 130, note 2, p. 142-147. Voir aussi d'autres exemples intéressants chez Nino Lavermicocca, *Gli insediamenti rupestri del territorio di Monopoli*, Bari, 1977.

94. Cf. A. Medea, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, II, Rome 1939, I, p. 216, II, fig. 137 ; I, 215, 223-226, II, fig. 155.

95. Cf. *Ibid.*, I, p. 126.

96. Cf. *Ibid.*, I, p. 246-247 ; I, p. 236.

97. Cf. *Ibid.*, I, pp. 66-247 ; A. Guillou, *Art et religion dans l'Italie grecque médiévale*, in *La Chiesa greca in Italia dall'VIII al XVI secolo*, Padoue, 1973 (VIe-XIe s.), p. 742.

et aux relations qu'ils entretenaient avec tout l'Orient byzantin, mais surtout avec l'Arménie et avec l'Égypte[98], si l'on tient compte également des liens étroits qui s'étaient établis entre les principautés latines du Levant et l'Italie méridionale[99], les similitudes iconographiques qui nous intéressent apparaissent comme une conséquence normale de cet ensemble de faits.

La tradition byzantine et constantinopolitaine réservait aux églises et aux chapelles funéraires la Déisis dans la conque, où elle représentait le salut que pouvait espérer le défunt au Jugement Dernier. C'est ce que l'on voit dans la crypte de Saint-Luc en Phocide[100], à Bačkovo[101], aux Saints-Apôtres à Peć, à Odalar Djami, à Fetiye Djami[102] etc. Elle décore également des chapelles funéraires en Cappadoce[103], mais le fait est moins frappant puisque cette composition y occupe couramment les conques dans des églises non destinées à un culte funéraire.

La Déisis élargie ou « grande Déisis » avec les anges, les apôtres, les prophètes se joignant à la prière de Marie et du Baptiste existait déjà sur certains épistyles d'iconostases au XIe-XIIe siècle, comme en témoigne celui du Mont Sinaï avec les douze apôtres[104] et celui du Mont Athos (Vatopédi), constitué par neuf personnages répartis sur cinq panneaux[105]. Mais il faudra attendre le XIVe siècle pour qu'elle apparaisse dans la peinture murale. A cette époque, on la verra occuper parfois tout le premier registre du naos avec le Christ en roi, la Vierge en reine, un ou deux anges et une longue file de prophètes, comme c'est le cas au monastère de Marko[106]et à Saint-Athanase à Castoria[107], où une file de prophètes se joint aux trois principaux personnages.

Une très belle Déisis élargie occupe les piliers Est de Saint-Nicolas Orphanos à Salonique (v. 1320-1340)[108]. On y voit la Vierge et saint Jean le Théologien d'un côté (pilier Nord-Est) et le Christ et saint Jean Baptiste ailé (comme « ange du désert ») de l'autre (pilier Sud-Est). Sur le livre ouvert de saint Jean le Théologien, on lit « Au début était le Verbe... » (Jean I,1), allusion directe à l'Incarnation, puisqu'on évoque le Christ Logos qui, du Royaume de Dieu, va descendre vers les hommes par l'intermédiaire de Marie. Le rouleau de la Vierge n'a gardé qu'une partie de l'inscription, citée en entier dans le guide de la peinture : « ... reçois la supplication de ta mère... fils unique... ». Le Christ répond à cette supplication par le texte bien connu inscrit sur l'Évangile ouvert qu'il tient : « Venez à moi, vous tous qui êtes fatigués et chargés et je vous donnerai du repos » (Matt. 11,28). Sur le rouleau déplié de saint Jean Baptiste on lit le texte habituel : « Voici l'agneau de Dieu qui a ôté le péché du monde, celui dont j'ai parlé, Amen » (Jean I,29).

La même composition existe à Lesnovo (1341-1348)[109], mais les citations qui l'accompagnent sont un peu différentes et l'ensemble se trouve transféré sur les piliers Est du narthex qui encadrent l'entrée menant au naos. Cet emplacement n'a rien de déroutant puisque le mur Est du narthex remplaçait, pour certains offices secondaires célébrés dans ce local, l'iconostase.

Il faut ajouter à cela que les représentations du Christ, de la Vierge et, quelquefois de saint Jean, si répandues sur les piliers du chœur ou sur les parois près de l'iconostase dans les églises grecques et slaves, n'occuperont qu'assez rarement cet emplacement dans la périphérie orientale du monde byzantin ; en Cappadoce, on ne les trouvera que de façon irrégulière et en Géorgie, seulement très exceptionnellement.

Les schémas iconographiques des images de la Déisis dans les églises balkaniques et russes, non destinées au culte funéraire, ne sont pas contaminés par des éléments provenant des représentations des Visions prophétiques ou d'un quelconque autre sujet. Cette particularité iconographique ne peut être observée que lorsqu'il s'agit de la Déisis intégrée à la représentation du Jugement Dernier. Il en est tout autrement en Orient.

98. Cf. Bertaux, *op. cit.* p. 131 ; Lavermicocca, *op. cit., p. XVII-XVIII.*

99. Cf. K. Weitzmann, *Icon Painting in the Crusader Kingdom,* in *D.O.P.,* 20, 1966, pp. 51-83, part. note 9.

100. Cf. E. Diez et O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece,* Cambridge, Mas., 1931, p. 119.

101. Cf. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie,* Paris 1928, p. 56 sq. ; récemment : E. Bakalova, *Bačkovskata kostnica,* Sofia, 1977, p. 42, sq., fig. 8, 32.

102. G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines,* Paris, 1969, p. 170.

103. Cf. G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin, Les églises rupestres de Cappadoce,* Paris, 1925-1942, I, pp. 397-398, II, pp. 366 ; J. Lafontaine-Dosogne, *Sarica kilise en Cappadoce,* in *Cahiers Archéologiques XII,* 1962, p. 277-278 ; N. Thierry : *Quelques monuments inédits ou mal connus de Cappadoce, Centres de Maçan, Çavus in et Mavrucan,* in *Information d'histoire de l'art,* XIV, 1969, janv.-fév., 12, 13 et 16 ; *id., Ayvali kilise ou Pigeonnier de Gülli Dere,* in *Cahiers Archéologiques XV,* 1965, pp. 130-133, 116-117 ; *id., A propos des peintures d'Ayvali Köy (Cappadoce),* in *Zograf,* 5, 1974, p. 17.

104. Cf. Sotiriou, *op. cit.,* I, pl. 117-124, II, pp. 112-114.

105. Cf. M. Chatzidakis, *Icônes d'architrave provenant du Mont Athos (en grec),* in ΔΧΑΕ, per. IV, 4, 1964-65, Athènes 1966, p. 377, sq. ; Cf. *Id.,* dans *Frühe Ikonen* (ouvrage collectif) Vienne et Munich, 1965, pl. 43.

106. En dernier lieu : V. Djurić, *Tri dogadžaja u srpskoj državi XIV veka i njihov odjek u slikarstvu,* in *Zbornik za likovne umetnosti,* 4, 1968, pp. 67-100 ; *id., Markov Manastir,* in *Zbornik za likovne umetnosti,* 8, 1972, pp. 131-162, avec la bibliographie antérieure.

3. Svanétie, Iprari, église des Saints-Archanges, Déisis.

IV. La Déisis dans l'abside en Géorgie (Xe-XVe s.)

Notre premier souci sera de distinguer les différents schémas iconographiques de la Déisis que l'on représente dans la conque absidiale en Géorgie et de constituer des groupes d'œuvres correspondant chaque fois à un même type de représentation. Des analogies, sur les territoires de la périphérie orientale du monde byzantin, seront brièvement signalées. L'analyse de ces peintures devrait aussi permettre de comprendre à quels autres sujets s'allie la Déisis, soit en fusionnant avec eux, soit par juxtaposition d'images. Des phases intermédiaires entre ces fusions ou ces associations complexes et des programmes plus simples seront également recherchées. Ces différentes démarches permettront de définir à la fois le sens profond de la Déisis dans la conque, que l'on voit dans toute la périphérie orientale du monde byzantin, la raison pour laquelle elle s'installe dans cette partie de l'édifice, et les traits originaux qui la distinguent en Géorgie[110].

107. Cf. K. Orlandos, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστορίας, in *A.B.M.E.* vol. IV, fasc. II, 1938, pp. 107-215 ; Pélékanidis, *Kastoria,* Salonique, 1953, pl. 142-154.

108. Cf. A. Xyngopoulos, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης, Athènes, 1964, fig. 76-79 ; T. Velmans, *Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos à Salonique,* in *Cahiers Archéologiques,* XVI, pp. 145-176.

109. Cf. N. Okunev, Lesnovo, in *L'art byzantin chez les Slaves* (Recueil Uspenski) Paris, 1930, pp. 222-259.

110. Certaines de nos églises, dont celles de Svanétie, sont connues dans le pays seulement sous leur nom géorgien ou svane. Pour ne pas alourdir les notes qui suivent de ces noms, chaque fois qu'une des églises en question sera citée, nous donnons ici les correspondances pour les saints patrons que l'on retrouve le plus souvent : Saints-Archanges — Mtavranguelozi (en géorgien) — Taringsel (en svane) ; Saint-Georges — Cminda Ghiorghi (en géorgien) — Džgrak (en svane) ; Christ-Sauveur — Mackhovari (en géorgien) — Mackhvar (en svane) ; Sainte Barbe — Cminda Barbal (en géorgien) — Barbal (en svane) ; Saint-Jean-le-Théologien — Ioane Makharobeli (en géorgien) — Mkher (en svane) ; l'église de Jibiani dédiée à la Vierge — Gvmtismckhobeli (en géorgien) — Lamaria (en svane) ; l'église de la Toute-Sainte à Džveli Souamta — Kvelatsminda (en géorgien) ; Saint-Jean-Baptiste — Natlismcemeli (en géorgien). Les principales régions où sont situées nos églises sont, à part la Svanétie, les régions de Rača, d'Imérétie et de Kartli.

1. La Déisis avec les trois figures en buste.

4. Svanétie, Iprari, église des Saints-Archanges, Déisis, détail : Marie.

5. Svanétie, Iprari, église des Saints-Archanges, archange au-dessus de l'abside.

Le schéma le plus laconique de la Déisis dans l'abside que l'on voit en Géorgie se trouve à l'église des Saints-Archanges à Iprari (1096)[111], en Svanétie. Le Christ, Marie et saint Jean sont tous figurés en buste (fig. 3). Le Seigneur, deux fois plus grand que les autres figures, tient le livre ouvert dans la gauche et bénit de la droite qu'il ramène devant sa poitrine. Les visages de la Vierge (fig. 4) et de saint Jean sont curieusement attristés pour une si haute époque. Ce schéma, dépouillé en apparence, se prolonge en fait sur d'autres parties de l'édifice. Sur la voûte, des deux côtés de la conque, se tient un grand archange en vêtement impérial, le labarum dans la droite et le globe marqué d'une petite croix, dans la gauche (fig. 5). Ces figures en pied, vues de face, immobiles et très grandes par rapport à toutes les autres, sont particulièrement hiératiques. On les voit également dans ou près de la conque absidiale, dans une grande partie de la périphérie orientale du monde byzantin, mais ils y apparaissent plus souvent lorsque la Vision prophétique remplace la Déisis dans l'abside[112].

Le second registre de l'abside à Iprari est occupé par quatre saints, aujourd'hui presque effacés. Aux deux extrémités de cette rangée est représenté un chandelier avec un cierge allumé, figure de la lumière divine[113]. La composition de la conque, ainsi complétée par les figures de la voûte et du second registre de l'abside, continue sur la clôture du chœur en maçonnerie[114]. Sur l'architrave, on voit de gauche à droite quatre saints martyrs en buste : Démétrius, Étienne en diacre, Cyricus et Julitte (fig. 6). Il s'agit de saints particulièrement vénérés en Svanétie qui s'associent ici à la Déisis[115], de même que les personnages du deuxième registre, apôtres ou saints évêques. Même à une époque avancée (XIIIe-XIVe siècle), ces personnages sont presque toujours représentés vus de face, dans le groupe d'églises étudié ici, et les saints évêques tiennent des livres fermés et non des philactères. Ces traits ne s'expliquent pas seulement par les tendances archaïsantes qui caractérisent la peinture géorgienne jusqu'au XIVe siècle, mais aussi par le fait que les saints Pères participent à la Déisis et non pas à un office liturgique[116].

En face de l'abside, et au même niveau qu'elle, le tympan du mur occidental est occupé par l'Annonciation. L'annonce du Salut, par l'intermédiaire de l'Incarnation, et le Salut final représenté dans la conque, sont ainsi mis en relation.

A l'église des Saints-Cyricus-et-Julitte ou « Lagourka » (1112), face au village de Khé, en Svanétie, un schéma identique à celui décrit plus haut décore la conque[117](fig. 7). Sur le livre ouvert du Christ on lit, en géorgien[118], le texte bien connu de Jean (VIII,12) : « Je suis la lumière du monde, celui qui me suivra ne cheminera pas dans les ténèbres, mais il aura la lumière et la vie ». Le deuxième registre était décoré par quatre apôtres en buste, groupés par deux et tournés vers le centre de ce registre. Il n'en reste que deux, l'apôtre Pierre et saint Jean l'évangéliste. Le troisième registre était

6. Svanétie, Iprari, église des Saints-Archanges, le templon.

111. Cette église a été décorée par un certain Théodore ou Tevdore, peintre du roi, qui y laissa sa signature, ainsi que la date de l'exécution des peintures. Il a signé, dans la même région, l'église de Saint-Georges à Nakipari et celle des Saints-Cyricus-et-Julitte, dont il sera question plus loin. On lui attribue également la décoration de l'église du Sauveur à Cvirmi (cf. N. Aladašvili, G. Alibegašvili, A. Volskaja, *Rospisi hudožnika Tevdore v verhnei Svanetii,* Tbilisi, 1966, pp. 8-31 ; sur les inscriptions : pp. 3-7).

112. Notamment en Égypte copte (cf. J. Leroy, *Les peintures des couvents du désert d'Esna,* Le Caire, 1977, pl. IX, XIII a, 36-37, 54-55, 56-57, 58-59) et jusqu'en Nubie (cf. K. Michalowski, *Faras,* Varsovie, 1974, fig. 7, 41, etc.) ; de même en Cappadoce (cf. Jerphanion, *op. cit.,* II, pl. 84,1, par exemple).

113. Cf. N.T. Krasnoselcev, *O drevni liturgičeskih tolkovanija,* in *Letopis Ist.-Fil. obščestva pri Imp.-Novoros. Univ., IV,* Odessa, 1894, p. 28.

114. Cf. R. Schmerling, *Malje formi v arhitekture srednovekovoi Grusii,* Tbilisi, 1962, pp. 230-231.

115. Les saints Cyricus et Julitte sont encore plus intimement associés à la Déisis dans une église cappadocienne. L'abside du bras Nord de la triconque de Tağar montre, en effet, le Christ en buste dans un médaillon, entouré par les deux saints martyrs en buste, dans des médaillons, enfin Marie et le Prodrome figurés en pied. Au-dessus de la tête du Christ apparaît un médaillon constellé (cf. Jerphanion, *op. cit.,* pl. 166 ; M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien,* Recklinghausen, 1967, III, fig. 360).

116. De même, les saints évêques du registre inférieur de l'abside, dans les chapelles funéraires byzantines, sont souvent figurés de face et tenant des livres, comme on le voit dans la chapelle Sud de Kahrie Djami, où l'image de la Résurrection figure dans la conque et celle du Jugement Dernier dans la voûte du bêma (cf. P. Underwood, *The Kariye Djami,* New York, 1966, pp. 335-377) et dans la chapelle de la Vierge Pammakaristos à Constantinople, où la Déisis décore le bêma (cf. H. Belting, C. Mango, D. Mouriki, *The Mosaïc and frescoes of St. Mary Pammakaristos* (Dumbarton Oaks Studies, XV) Washington, 1978, p. 60.

117. L'église est peinte par Tevdore (cf. note 101) ; l'inscription avec la date est conservée (cf. Aladašvili... *op. cit.,* p. 32-50). Le visage du Christ a été repeint ultérieurement.

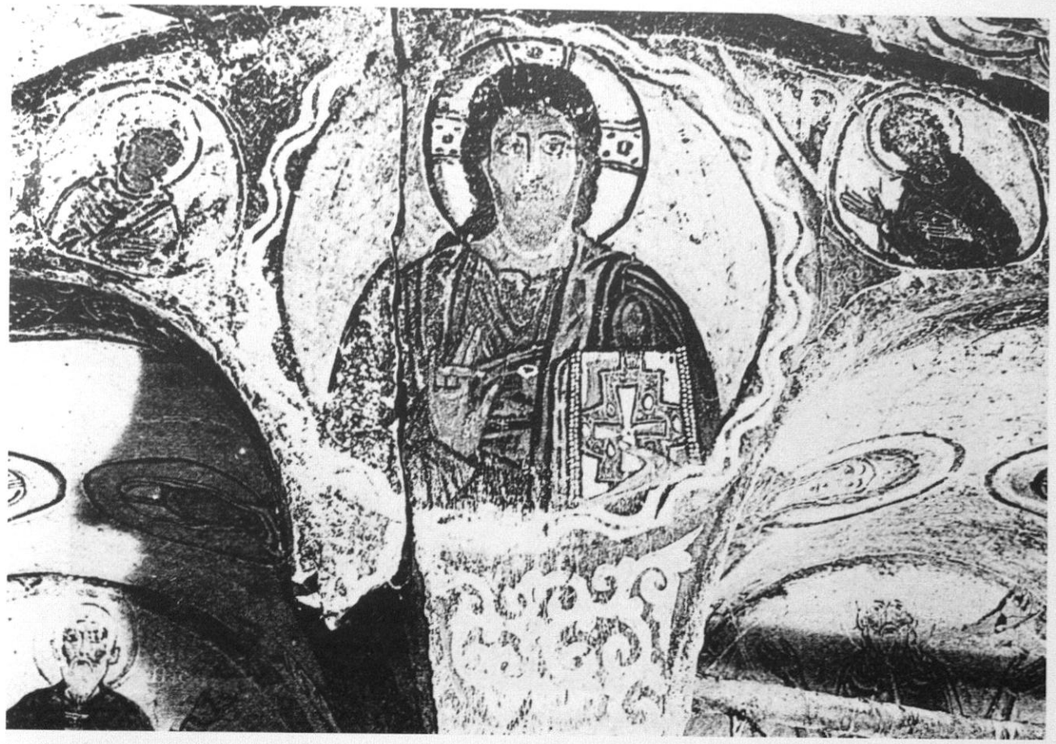
118. Le géorgien est la règle dans les inscriptions qui accompagnent les peintures dans les églises de ce pays. Le grec n'apparaît qu'exceptionnellement ; il est employé cependant de façon courante pour désigner le Christ ou la Vierge.

7. Svanétie, Saints-Cyricus-et-Julitte, Déisis.

occupé par quatre saints en buste, vus de face, mais actuellement presque entièrement détruits; aux deux extrémités de cette rangée figurent les traces de deux portes-cierges avec des cierges allumés, semblables à ceux d'Iprari. L'architrave du templon en maçonnerie montre, de gauche à droite, les saints Étienne, Cyricus, Julitte et Christine. Devant cette clôture une monumentale croix, revêtue de métal et sculptée, était fixée sur un socle de pierre et complétait l'ensemble[119], ce qui est un trait constant en Svanétie et fréquent en Géorgie. Les représentations du mur occidental sont de nouveau signifiantes par rapport à la décoration de l'abside. Dans la lunette, face à la conque apparaissent les saints titulaires de l'église, Cyricus et Julitte, déjà présents sur le templon, et plus bas, de part et d'autre de la porte, les saintes Barbe et Catherine particulièrement vénérées en Svanétie[120]. Le mur occidental accueille donc ici le type de saints qui, dans les églises russes et balkaniques du XIIe siècle, se trouvaient sur les piliers ou les murs proches de l'iconostase avec le Christ et la Vierge en prière ou la Déisis proprement dite (cf. *supra).*

Dans la conque de l'église des Saints-Archanges à Cvirmi (XIIe siècle)[121] on a représenté une variante de ce schéma : dans un médaillon, apparaît le Christ vu jusqu'au commencement des épaules; il est placé au sommet de la conque, au-dessus d'une fenêtre; de part et d'autre de celle-ci, la Vierge et saint Jean en prière sont figurés en pied. Le schéma s'adapte ici à des impératifs dictés par l'architecture, mais il existe aussi indépendamment de ces impératifs, comme on le voit

119. Cf. Schmerling, *op. cit.,* pp. 246-247.
120. Sur la vénération de ces saintes ainsi que des saints Archanges voir T. Velmans, *L'église de Khé, en Géorgie,* in *Zograf,* n° 9 (sous presse) avec une bibliographie sur la question.
121. Documents personnels.
122. Dans l'abside Nord de Tağar, par exemple (cf. N° 111 bis).
123. Documents personnels.



8. Cappadoce, Kuşluk de Kiliçlar, Déisis.

dans certaines églises de Cappadoce[122]. Le second registre, si l'on peut dire (la distinction n'est pas nette), est occupé par deux saints évêques tandis que les apôtres Pierre et Paul apparaissent dans l'intrados de la fenêtre. Comme dans de nombreuses autres églises, ce schéma se prolonge sur diverses parties de l'édifice. Ainsi, les archanges, en loros, et vus de face apparaissent dans la voûte, au-dessus de la conque absidiale. Sur l'arc triomphal, deux autres anges volants sont représentés, les mains tendues, de part et d'autre d'une peinture détruite. Il s'agissait peut-être d'un médaillon avec le Christ. Plus bas, apparaissent les saintes Barbe et Catherine. Sur l'architrave du templon prennent place quatre figures en buste de saints non identifiés.

Le schéma de la Déisis avec les trois figures en buste dans la conque de l'abside que l'on voit encore dans l'église inférieure du Sauveur à Laghami[123], est répandu dans toute la périphérie orientale du monde byzantin. On le trouve à Trébizonde — dans la chapelle inférieure Ouest de Saint-Sabbas (XVe s.)[124], en Crimée — dans l'église Saint-Jean Baptiste à Verhorečie (XIVe s.)[125], dans celle appelée « des Donateurs » (XIIe-XIVe-XVIe s.)[126] près de la ville d'Eski-Keremene[127], enfin en Cappadoce, à Kuşluk de Kiliçlar (Xe s.)[128], où chaque figure est placée dans un médaillon (fig. 8). D'Asie Mineure, le schéma a dû être importé dans les îles grecques où il occupe parfois l'abside, comme on le voit à Naxos (Saint-Élie à Apyranthos, XIIe-XIVe s.)[129] ou en Crète (Saint-Jean à Spilios, 1347)[130]. A Byzance, la Déisis en buste était surtout représentée, à partir du XIe siècle, notamment

124. Cf. G. Millet et D. Talbot Rice, *Byzantine Painting at Trebizond,* Londres 1936, p. 127, sq.
125. O.I. Dombrovski date cette conque du XIVe siècle d'après l'iconographie et le style. L'inscription mentionnant l'année 1582 serait celle qui marquerait une rénovation des peintures (cf. O.I. Dombrovski, *Freski srednevekovogo Kryma,* Kiev, pp. 51-55.
126. Cf. *Ibid.,* p. 22, sq., dessin 4.
127. Nous trouverons encore souvent, en Crimée, les schémas communs à toute la périphérie orientale du monde byzantin. Ceci s'explique, bien entendu par sa situation géographique, mais peut-être aussi par sa population, en grande partie arménienne à partir du XIe siècle. Après l'invasion tatare, au XIIIe siècle, et surtout après la chute d'Ani, les populations arméniennes ont fui vers l'Ouest, et de là souvent vers la Crimée. Or, malgré le peu de peintures conservées dans les absides arméniennes, on y trouve aussi bien la Déisis que la Vision prophétique dans l'abside.
128. Cf. G. de Jerphanion, *op. cit.,* I, pl. 59,1. Cependant, cette Déisis est placée ici devant et non dans l'abside Nord. Le même schéma apparaît dans la conque à la chapelle 16 de Göreme, Canavar kilise et ailleurs (cf. *ibid.,* pl. 134-136 : 206-208).
129. Cf. G. Dimitrocallis, *Gli affreschi bizantini dell'isola di Nasso...,* p. 61.
130. Cf. K. Kalokyris, *Paintings of Crete...,* fig. 61.

9. David-Garedži, monastère d'Oudabno, réfectoire, Déisis.

10. Cappadoce, Çerikli kilise, Déisis.

sur l'arc de l'abside, sur l'épistyle de l'iconostase ou encore sur les ivoires[131].

Si l'on veut remonter plus loin dans le temps et chercher, non seulement l'origine de ce schéma, mais aussi celle de son emplacement dans la conque, on est amené à se rappeler les représentations de diverses Visions théophaniques dans les absides à Saqqara. Ainsi la conque de la chapelle n° 1727 est occupée par un très grand Christ en buste bénissant et tenant le livre fermé, flanqué de deux anges en buste avec des torches, dans des médaillons[132]. Le Christ en buste dans une gloire, avec le soleil et la lune, occupe également la conque de la chapelle n° 1723. Il en est de même dans la chapelle n° 1795, où le Christ et les deux anges qui le flanquent sont figurés en buste[133]. L'image du Christ en buste a sans doute une origine palestinienne, puisqu'on la voit déjà au ve-vi^e siècle sur les ampoules de Terre sainte[134] et sur d'autres objets et monuments du vi^e siècle[135] qui ont la même origine.

2. *La Déisis avec le Christ trônant*

La Déisis qui montre le Christ trônant est nettement la plus répandue en Géorgie. Dans les schémas très divers qui seront analysés plus loin le noyau de l'image sera précisément constitué par le Christ assis sur son trône. De la main gauche, il tient l'évangile. La droite effectue le plus souvent le geste de la bénédiction ; elle est alors soit ramenée devant la poitrine comme à Safara (fig. 18), soit tendue et éloignée du corps comme à Nakipari (fig. 21) ; Il arrive enfin que le bras droit soit dans la même position qu'à Nakipari, mais avec la paume face au spectateur, ce qui rappelle l'antique geste du triomphe, comme c'est le cas à Zemo Krikhi (fig. 14). Le geste de Safara correspond à celui que l'on voit couramment dans la Déisis d'inspiration constantinopolitaine ; celui de Nakipari semble avoir été emprunté à l'Ascension[136] ; celui de Zemo Krikhi vient de l'art paléochrétien qui s'inspire d'œuvres romaines antiques[137]. Ce geste a souvent été prêté au Christ dans les absides romaines chrétiennes[138] et on le retrouve parfois dans la Vision des prophètes, en Égypte[139]. En Géorgie même, il est présent très tôt dans la conque de Cromi (viie-xie s. ?), dans une représentation de la Mission des apôtres, dont la date est controversée[140].

Le petit groupe réuni sous ce paragraphe est constitué par des schémas très simples de la Déisis comprenant uniquement le Christ trônant, la Vierge et saint Jean. Ils sont relativement peu répandus en Géorgie, mais apparaissent néanmoins dans les conques absidiales du réfectoire du monastère rupestre d'Oudabno (xie s.)[141] (fig. 9), de l'église de la « Toute Sainte » à Džveli Šouamta (xie s. ?), de Saint-Jean le Théologien à Laštkhver (xive-xve s.)[142]. On retrouve ce type dans les absides de Cappadoce, notamment à Elmali et à Čerikli kilise (fig. 10), ou encore à Karanlik kilise[143]. Il est également présent à Trébizonde, dans l'abside de Sainte-Sophie (xive-xve s.)[144] et

131. Cf. A. Goldschmidt et K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts,* Berlin, 1934, II, nos. 7, 31, 32, 33, 55, 69, 70.
132. Cf. note 15.
133. Cf. note 9.
134. Cf. A. Grabar, *Les ampoules...,* pl. IX-XVII, XXVI, XXVIII, XXXII, XXXIV-XL, etc.
135. Notamment, dans l'image qui annonce la future Déisis, sur l'arc triomphal du monastère Sainte-Catherine au Mont-Sinaï (cf. p. 51, note 34).
136. Cf. Belting, Mango, Mouriki, *The Mosaics...,* p. 55.
137. On le trouve, par exemple, chez le Christ entre Pierre et Paul à la catacombe de Priscille (cf. Ihm, *op. cit.,* fig. 5).
138. Par exemple, aux Saints-Côme-et-Damien (vi^e s.) au Triclinium du Latran (viiie s.) ou à Sainte-Praxède (cf. Van Berchem et Clusot, *op. cit.,* fig. 138, 281, 290).
139. Deux exemples pourraient être cités parmi d'autres au couvent Saint-Siméon, dans le désert d'Assouan, et à Deir el-Abiad, dans le désert d'Esna (cf. Leroy, *op. cit.,* pl. IX).
140. Cf. J.I. Smirnov, *Cromskaja mosaika,* Tiflis, 1935, p. 14, sq. ; Ihm, *op. cit.,* p. 38-39, fig. 7, p. 14, sq.
141. Cf. G. Čubinašvili, *Monastères rupestres de David-Garedži,* Tbilisi, 1948, (en russe) ; A. Volskaja, *Peintures murales des réfectoires médiévaux en Géorgie,* Tbilisi, 1974, pp. 30-87, (en russe).
142. Les deux derniers décors sont en très mauvais état de conservation. De ce fait les datations ne sont qu'approximatives. Documents personnels.
143. Cf. Jerphanion, *op. cit.,* pl. 114,1, 125, 1, 98,1 (avec en plus deux donateurs agenouillés dans la dernière église).
144. Cf. Millet et Talbot Rice, *op. cit.,* pp. 95, sq., 100, sq., pl. I, V.

dans la chapelle du clocher (1443) de cette même église (fig. 11). Il est adopté en Crimée, à Saint-Étienne à Feodosia (XIVe-XVe s.)[145]; il a été également repris dans certaines absides de Crète[146] et à Saint-Nicolas à Platsa (XIVe s.) dans le Magne[147].

3. *La Déisis avec deux archanges dans la conque.*

Un troisième groupe d'églises montre le Christ trônant flanqué de la Vierge, de saint Jean et de deux archanges dans la conque. C'est ce que l'on voit à l'église du Sauveur à Zélobani (XIIe s.) où les apôtres en buste occupent le deuxième registre et les saints évêques en pied le troisième[148].

Le même schéma existe dans une version à peine différenciée, dans le réfectoire du monastère rupestre de Bertoubani (déb. XIIIe s.)[149], seulement la conque proprement dite est occupée par la Déisis avec le Christ trônant, tandis que les deux archanges se tiennent sur le mur Est de part et d'autre de la conque. Ce schéma était assez répandu en Cappadoce au Xe-XIe siècles, comme nous le montrent les absides Est et Sud de la triconque de Tağar (1080), celle de Damsa[150], de Direkli kilise à Belisirma (Xe-XIe s.)[151] ou des Quarante martyrs à Suveş[152], par exemple.

Le décor du mur Est de l'église d'Ougvali[153] nous éclaire sur l'origine de ces images de la Déisis. Le Christ trônant y est flanqué par deux archanges en pied, exactement comme dans les Visions. C'est seulement aux deux extrémités de la composition, et séparés du Christ par sa garde céleste, que figurent la Vierge et saint Jean en prière, comme si on les avait ajoutés à l'image d'une Vision prophétique, ou si l'on préfère à celle d'un Christ en gloire, au dernier moment.

A propos de l'origine des deux derniers groupes de schémas géorgiens mentionnés, il faut encore noter que le Christ est d'une taille nettement supérieure à celle des autres personnages, de sorte que la disproportion qui s'établit entre eux est très frappante. Cette disproportion est, elle aussi, une constante qu'on retrouvera dans la quasi totalité des schémas géorgiens, alors qu'elle n'existe pas dans la Déisis de type constantinopolitain que l'on voit chez les Grecs et les Slaves. Dans nos églises, le Christ occupe, en effet, presque toute la surface de la conque et rappelle ainsi certaines Visions théophaniques fort anciennes ou contemporaines, où il était tantôt représenté seul sur un fond constellé[154], tantôt adoré par deux anges reculés vers les extrémités de l'abside[155]. En Géorgie même, les images de ces Visions semblent avoir été très répandues au Xe-XIe siècles, comme nous le montrent les peintures dans la conque à Čvabiani, Ac, Nesgoun[156] ou Tbeti. C'est la place des anges qui, dans nos schémas, est occupée par la Vierge et saint Jean.

La disproportion en question caractérise également la Déisis dans l'abside en Cappadoce et en Égypte et très souvent on la retrouve dans les schémas déjà évoqués en Grèce méridionale et dans les îles[157], ce qui constitue un indice supplémentaire pour l'origine orientale de ces dernières images.

4. *La Déisis-Vision à éléments multiples. Présence des prophètes.*

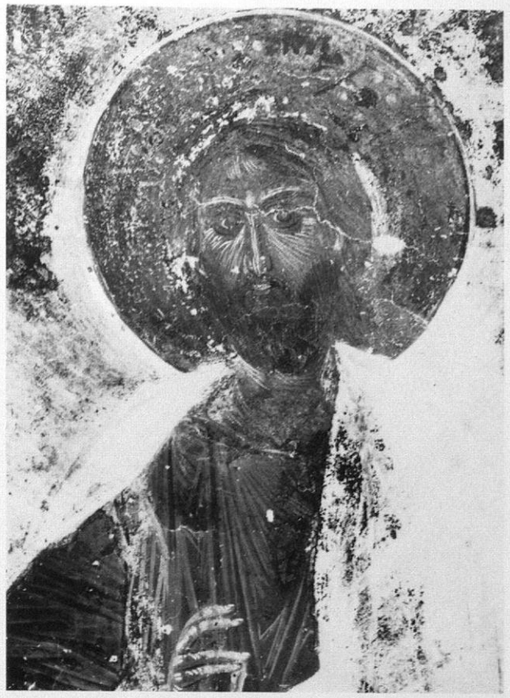
Les groupes numériquement les plus importants de nos schémas de Déisis sont ceux où les éléments appartenant aux visions prophétiques sont clairement exprimés.

145. Cf. Dombrovski, *op. cit.*, p. 61, sq., fig. 31.
146. Par exemple, à Saint-Jean à Kalogerou (1347) ou à Saint-Onoufrios à Jenna (1329), (cf. Konstantin Kalokyris, *The Byzantine Wall paintings...*, fig. 61, 70, 71.
147. Cf. D. Mouriki, *Les fresques de l'église de Saint-Nicolas...*, pl. I.
148. Inédit, documents personnels.
149. Cf. Čubinašvili, *op. cit.*, pp. 60-70; A. Volskaja, *Peintures murales des réfectoires...*, pp. 98-150 (en russe); *id., École de peinture garedgienne; peintures murales de Bertoubani*, in *Art Médiéval : Russie, Géorgie*, Moscou, 1978, pp. 92-105 (en russe).
150. Cf. Gerphanion, *op. cit.*, I, pl. 166,1; IV, pp. 178-179.
151. Cf. M. Restle, *Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen, 1967, III, fig. 521, 522.
152. Il s'agit de l'abside de la nef Nord (cf. Jerphanion, *op. cit.*, pl. 161,3).
153. Cf. Documents personnels.
154. Par exemple, à Saqqara (cf. Quibell, *Excavations...* T. III, pl. VIII) ou en Cappadoce (cf. Jerphanion, *op. cit.*, I, 39,1).
155. Par exemple, dans les églises de Cappadoce (cf. Jerphanion, *op. cit.*, II, pp. 132-133) ou d'Égypte — au monastère Saint-Siméon dans le désert d'Assouan, au Couvent des Martyrs dans le désert d'Esna (XIIIe s.). La disproportion entre les figures de la conque est particulièrement frappante dans les églises coptes, puisqu'un énorme noyau central avec le Christ trônant dans une auréole entouré par les quatre animaux est flanqué par deux minuscules anges adorant (cf. J. Leroy, *op. cit.*, pl. 13, 31, p. 3, sq.). L'attitude de ces anges, dont la position strictement parallèle des mains rappelle la prière permet, à notre avis, de voir également dans ces schémas une Déisis angélique combinée avec les éléments des anciennes Visions.
156. Les églises de Čvabiani et Nesgoun sont dédiées au Sauveur, celle de Ac — aux saints Archanges. Les peintures sont très détériorées mais lisibles (cf. notre dessin de Čvabiani, fig. 20). Sur les problèmes de la datation, voir T. Virsaladze, *Freskovaja rospis Mikaela Maglakeli v Mackhvariši*, in *Ars Georgika*, n° 4, 1955, p. 227; T. Ševiakova, *K voprosu o date rospisi v s. Nesgoun (Verhnaja Svanetija)*, in *Soobščenija A.N. Gruzinskoi S.S.R.*, T. XXII, n° 1, 1959, pp. 115-120.

Dans ce quatrième groupe de schémas, les éléments typiques des Visions sont tantôt nombreux, tantôt limités à la présence d'un chérubin et d'un séraphin de part et d'autre du trône, comme on le voit, par exemple, aux Saints-Archanges à Adiši (XIIe s.), à Saint-Dimitri de Roussii (XIIe-XIIIe s.), à l'église du Sauveur à Ieli (XIe-XIIe s.), en Svanétie, à l'église du Saint-Martyr Khariton à Camebouli (Xe s. ?) dans le désert de David Garedži[158], à Šio Mgvime (XIIIe s.)[159], à Saint-Georges à Sori (XIVe s.)[160] (peut-être repeinte postérieurement) et dans la chapelle Sud de Gelati[161] (fin XIIIe - et XIVe s.) (fig.11), où l'on trouve un séraphin de part et d'autre du Christ trônant. L'image de la Déisis avec chérubins ou séraphins dans la conque est également répandue en Cappadoce, notamment à Karanlik kilise[162].

Les deuxième et troisième registres de nos églises géorgiennes montrent les apôtres et les saints évêques tantôt en pied et tantôt en buste. Quelquefois — à Oušgoul, Šio Mgvime, Gelati — les apôtres en buste, dans le second registre, se trouvent à l'intérieur d'une arcade et sont séparés par des colonnettes, comme on le voit d'ailleurs également en Cappadoce. Il s'agit peut-être d'une survivance à travers laquelle on perpétue l'arcade à colonnettes en stuc ou en pierre que l'on voit encore sous la conque dans certaines églises d'Égypte[163], d'Arménie et de Géorgie de haute époque[164]. L'arcade à colonnettes est reprise par les templa en maçonnerie que l'on édifie en Géorgie pendant tout le moyen âge.

Le schéma qui vient d'être étudié se complique à l'église de la Vierge à Oušgoul, où le Christ trônant est entouré par la grande mandorle rouge (fig. 12), si fréquemment évoquée dans les textes des prophètes (Is. LXVI,1 et 15; Ez. I,4; XLIII,3)[165] et retenue par les artistes qui représentaient les visions. Il tient le livre ouvert dans sa main gauche et bénit de la droite, ramenée devant la poitrine. Au-dessus de la tête du Sauveur apparaissent deux étoiles à huit branches[166]. Le trône est constellé de pierreries; le coussin et les manchettes du Christ sont brodés d'or et son



11. Monastère de Gelati, chapelle Sud, Déisis, détail : le Christ.

157. Cf. p. 57.
158. Toutes ces peintures sont très endommagées. Il faut considérer les datations comme approximatives. Le fait n'est pas gênant, puisque le schéma en question est courant dans des églises datées de façon sûre. Ceci est valable pour toutes les peintures à datation approximatives citées dans cet article.
159. Cf. N. Thierry. *A propos des peintures d'Ayvali Köy..., fig. 15.*
160. Dans la province de Rača. Sur la datation voir E. Takaïšvili, *Expédition archéologique en Rača dans les années 1919 et 1920*, Tbilisi, 1963 (en géorgien) et Amiranašvili, *Istorija gruzinskogo iskusstva*, Tbilisi, 1971, pp. 335-336. A certains endroits dans l'église j'ai pu constater des repeints ultérieurs qui n'ont pas d'incidence sur l'iconographie. Une Déisis entourée d'hexapétriges est encore mentionnée à l'église du Sauveur d'Adiši, à l'église de Kouraši et à celle du Sauveur à Žamouši, datées approximativement du XIIe-XIIIe siècle (cf. Aladašvili... *Rospisi...*, p. 62).
161. Cette chapelle a été accolée à l'église de la Vierge (XIIe s.) du monastère de Gelati qui se trouve tout près de la ville de Koutaisi. Les peintures sont inédites et datent de la fin du XIIIe siècle (portraits), mais certaines parties de ce décor ont subi de légers repeints au XIVe siècle.
162. Ici, deux donateurs à genoux complètent l'ensemble (cf. Jerphanion, *op. cit.*, I, pl. 98, 1-2).
163. Cf. U. Monneret de Villard, *Les couvents près de Sohâg*, vol. I, Milan, 1927, pl. 15.
164. Pour la Géorgie, voir par exemple, l'aménagement de l'abside à Ishani (cf. Beridze, *Gruzinskaja arhitektura*, Tbilisi,1967, fig. 33.
165. Ce trait est également mentionné dans l'Apocalypse (IV,3).
166. Ces deux étoiles évoquent, bien entendu, les astres — soleil, lune, étoiles — qui accompagnaient si souvent les images des Visions prophétiques. Dans la Déisis de l'abside Sud à Tağar on a également figuré le ciel étoilé au-dessus de la tête du Christ (cf. note 176).

12. Svanétie, Oušgoul, église de la Vierge, Déisis.

13. Svanétie, Oušgoul, église de la Vierge, Déisis, détail : le Christ.

14. Rača, Zemo Krikhi, église du Sauveur, Déisis.

nimbe est également ornementé, ce qui est assez inhabituel (fig. 13). L'église n'est pas datée, mais la présence de ce nimbe plaide en faveur du XIIIe siècle. Les nimbes des quatre personnages présents sont entourés de perles. De part et d'autre du Christ se tiennent les deux chérubins couverts d'yeux qu'avait vus Ézéchiel (X,12). Le sol rouge évoque l'atmosphère incandescente des visions et plus particulièrement Ézéchiel (I ,4) qui parle d'une « gerbe de feu » se répandant de tous côtés. Cet aspect incandescent de la vision a été souvent souligné et interprété par les théologiens[167]. Bon nombre des anciennes représentations des Visions-Ascensions ont retenu ce trait, comme on le voit dans l'Évangéliaire de Rabbula[168] ou à Baouît[169].

Le schéma de la Déisis à Oušgoul rassemble cinq traits qui appartiennent aux images des Visions : les chérubins, la gloire, les deux astres, le sol incandescent, enfin la taille disproportionnée du Christ qui permet très bien d'imaginer cette même image sans la Vierge et le Baptiste.

Même si, dans les schémas que nous avons observés jusqu'ici, les traits iconographiques provenant des Visions ne sont pas encore envahissants, il s'agit sans aucun doute, dans l'esprit des créateurs de ces images, d'une fusion opérée consciemment entre deux sujets : la Déisis et la Vision prophétique. Ce fait ressort avec évidence dans le décor absidial de l'église des Saints-Archanges Michel et Gabriel à Zemo-Krikhi (XIe s.)[170].

Dans la conque, le Christ est entouré d'une grande mandorle rouge (fig. 14)[171] ; un chérubin et un séraphin se tiennent de part et d'autre du trône, tandis que la Vierge et saint Jean occupent les deux extrémités de la conque. Sur l'arc triomphal, au même niveau de hauteur que cette conque, le prophète Isaïe (inscription) déroule son philactère

167. Polychronius d'Antioche y voit à la fois une émanation de la lumière divine et un signe de distance — l'impossibilité d'approcher Dieu (cf. W. Neuss, *Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst*, Münster, 1912, p. 52.

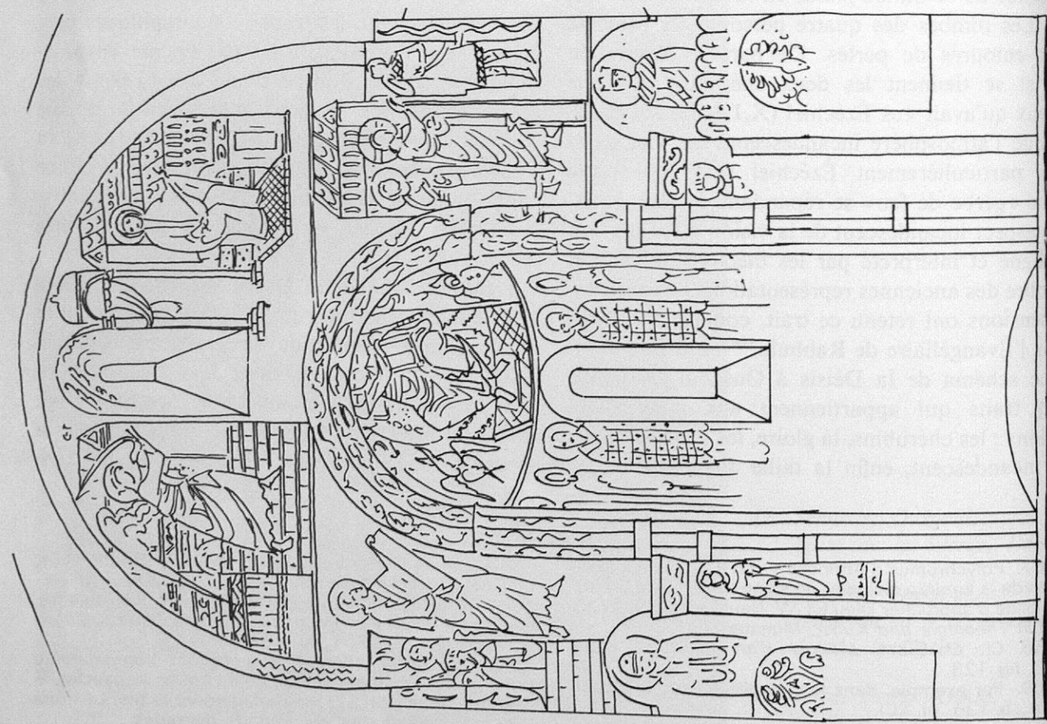
168. Cf. Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1910, fig. 123.

169. Par exemple, dans la chapelle XXVI (cf. Clédat, *op. cit.*, p. 136, pl. XC).

170. Dans la région de Rača, voisine de la Svanétie, en Géorgie occidentale. Sur la date de l'église et certaines retouches faites au XIIIe siècle, voir T. Virsaladze, *Freskovaja rospis v cerkvi arhangelov sela Zemo-Krikhi*, in *Ars Georgika*, 6, 1964, pp. 107-166.

171. Le Christ effectue le geste des triomphateurs romains. Sur l'évangile ouvert qu'il tient de la gauche, le verset de Jean (VIII,12) est parfaitement lisible. Le trône et le marchepied sont couverts de pierreries.

16. Rača, Zemo, église du Sauveur, voûte, deux archanges.



15. Rača, Zemo Krikhi, église du Sauveur, l'abside et l'arc triomphal (d'après T. Virsaladze).

17. Svanétie, Pkhotrer, église des Saints-Archanges, templon, prophète.

qu'il tient des deux mains (fig. 15). Il est clair que pour l'artiste et ses contemporains la représentation dans la conque est à la fois une Déisis et une Vision prophétique qui reste fidèle à d'anciens modèles. Au-dessus de la conque, on trouve à nouveau les deux archanges (fig. 16) que nous avions vus à Iprari et ailleurs. Tous deux tiennent le globe dans la gauche ; mais dans leur droite, on observe tantôt le labarum et tantôt la lance[172]. Le second registre est composé de six saints évêques en pied qui tiennent des évangiles fermés, décorés de gemmes. Ils sont vus de face. Dans les intrados des fenêtres prennent place deux saints diacres et deux stylites.

Dans d'autres églises géorgiennes des représentations des prophètes s'associent également à la Déisis dans l'abside. Ainsi, à l'église du Sauveur à Ieli, déjà évoquée, la Déisis, avec le chérubin et le séraphin, occupe la conque. Elle est suivie par six saints Pères, eux-mêmes flanqués par deux cierges dans des chandeliers. Un prophète, avec un rouleau déployé à la main, apparaît des deux côtés de l'arc triomphal, au même emplacement qu'Isaïe à Zemo Krikhi, tandis que le sommet de l'arc est occupé par la Nativité — allusion à l'incarnation.

A Saint-Georges à Mravaldzali[173] un personnage nimbé et barbu (très abîmé) qui pourrait être un prophète se tient derrière Marie, dans la Déisis qui occupe la conque. A l'église géorgienne Saint-Grégoire (1215), édifiée par Tigrane Honenc' à Ani, en Arménie, la représentation dans la conque pourrait appartenir à ce même type, puisqu'on y voit la Déisis avec le Christ trônant, entouré par un séraphin, un tétramorphe et deux paires de roues, tandis que deux figures dans la douelle absidiale semblent être celles des prophètes. Par ailleurs, l'intrados de l'arc triomphal est occupé par dix prophètes en buste de part et d'autre d'une croix[174]. Aux Saints-Archanges de Pkhotrer (XIIIe s.)[175], dont l'image de la conque correspond à un autre schéma de la Déisis (cf. *infra*, fig. 26), le deuxième registre est occupé par sept saints évêques et deux saints diacres en pied, tandis que quatre prophètes tenant des philactères déroulés occupent la partie supérieure du templon (fig. 17) et participent ainsi à la Déisis-Vision.

172. L'archange Michel porte la lance, l'archange Gabriel un labarum avec l'inscription : « saint, saint, saint ».

173. L'église se trouve dans la région de Rača. Édifiée et décorée au XIe siècle, puis reconstruite au XIIe, son décor a énormément souffert (cf. L. Bocharidze, *Monuments historiques de Rača*, in *Information du Musée de Géorgie*, VIII, pp. 303-310 (en géorgien).

174. C. N. Thierry, *Les peintures de l'église Saint-Grégoire de Tigran Honerc' à Ani* (1215), (IIe Symposium international sur l'Art géorgien, Tbilisi, 1977, p. 3).

175. En Svanétie. On observe deux couches dans l'abside, une première qui pourrait être du Xe-XIe siècle, et une deuxième du XIIIe siècle. Le schéma iconographique est le même. Ces peintures sont inédites, sauf celles du templon (cf. Schmerling, *op. cit.*, p. 248).

Il est bien connu que les prophètes figurent souvent dans les anciennes représentations des Visions, et cela dans tout le monde byzantin. Dans la périphérie orientale, ils y sont maintenus au cours du moyen âge, comme on le voit couramment en Cappadoce[176]. La présence des prophètes visionnaires authentifiait ce que révélait l'image d'une Vision et rappelait que Dieu était apparu ainsi à quelques hommes. Ces témoins ne s'imposent nullement dans une image de la Déisis et si on les y associe étroitement, c'est parce que ces représentations dans la conque sont des images fusionnelles, dans lesquelles Déisis et Vision prophétique ne font plus qu'un[177].

5. La Déisis-Vision avec tétramorphes

Les tétramorphes constituent l'un des éléments les plus mystérieux du récit de la vision d'Ézéchiel et les théologiens leurs ont prêté au cours des siècles les interprétations les plus diverses, dont celle d'images de l'action de Dieu telle qu'elle était rapportée par les Évangiles[178]. L'être unique à quatre têtes devint ainsi le symbole de l'unité des Évangiles, malgré les quatre personnes distinctes qui les avaient écrits et, par ce biais, il fut considéré également comme le symbole des évangélistes. Dès saint Irénée on a confondu les tétramorphes avec les quatre animaux de l'Apocalypse. Dans les représentations absidiales de haute époque, en Égypte ou à Hosios David à Salonique, on ne trouve que les quatre animaux, mais le tétramorphe est déjà présent au VIIIe siècle, puisqu'on le voit dans l'abside de Sainte-Marie Antique (757-767).

Dans la Déisis-Vision des conques absidiales géorgiennes, les tétramorphes (Éz. I, 5-6, 10-11) et les roues (Ez. I,16-17; X,9-10, 12-13, 16-17), (Dan. VII,7,9) remplacent parfois le chérubin et le séraphin ou s'ajoutent à eux, ce qui paraît assez normal puisque tous ces éléments sont décrits par Ézéchiel dans des versets qui se suivent. Un tel schéma vient d'être évoqué à l'église de Tigrane Honenc' à Ani, à propos des prophètes qui figurent dans son voisinage. Un exemple relativement simple d'une Déisis avec tétramorphes se trouve à l'église Saint-Jean-le-Théologien (XIVe-XVe s.) à Laštkhver, en Svanétie[180]. Ici, la Vierge et saint Jean son figurés tout près de l'énorme Christ trônant, tandis que les tétramorphes se tiennent derrière eux, sur l'intrados de l'arc de l'abside.

Une autre image de ce type serait la Déisis dans la conque de l'église arménienne de Haghbat (XIIIe s.), où l'on croit reconnaître des tétramorphes (ou des chérubins,) entre le Christ et les intercesseurs.

Les choses se compliquent dans la conque absidiale de Saint-Sabbas à Safara (XIVe S.)[181] (fig. 18). Le Christ trônant[182], entouré d'une auréole ronde, y est flanqué des deux côtés d'un séraphin à six ailes « qui lui cachent à moitié la face » (Is. VI,1-3) et par un tétramorphe nimbé couvert d'yeux. Celui-ci est muni de quatre ailes, de pieds et de mains et se tient sur des roues enflammées. On pourrait croire qu'il correspond à Ézéchiel : « Au centre... apparaissent quatre animaux... Chacun d'eux avait quatre faces et chacun avait quatre ailes... (I,5-6) ... Leurs pieds étaient droits... Ils avaient des mains d'hommes (I,7-8). Je regardais ces animaux ; et voici il y avait une roue sur la terre, près des animaux, devant leurs quatre faces... » (I,15-17).

En réalité, ces versets ne correspondent pas à l'image de notre tétramorphe qui tient un labarum avec l'inscription « Saint, saint, saint ». Les tétramorphes d'Ézéchiel ne profèrent pas ce cri de glorification qui est prêté aux séraphins par Isaïe (VI, 1-3). Il faut se référer plutôt à l'Apocalypse qui, s'inspirant précisément des deux prophéties, met le cri dans la bouche des « quatre êtres vivants » qui ne cessent de répéter : « Saint, saint,

176. Par exemple, aux Saints-Apôtres de Sinasos (cf. Jerphanion, *op. cit.*, I, pl. 150, 1, 2) ou dans la conque Sud de Tağar, où Ezechiel et Esaïe sont représentés en buste, dans des médaillons qui ornent l'arc au-dessus de l'abside (cf. Restle, *op. cit.*, III, fig. 359). De nombreux exemples chez Lafontaine-Dosogne, *Théophanies-Visions...*, pp. 135-143.

177. Il faut pourtant rappeler ici qu'une image d'Ezechiel figure parmi les représentations d'autres saints, sur les demi-voûtes de la salle (Sud-Ouest) de la galerie à Sainte-Sophie de Constantinople, qui montre une Déisis d'un type tout à fait courant dans le tympan Nord (cf. p. 53, notes 46-48). Les saints sur les demi-voûtes doivent être compris comme des compléments à cette Déisis et on pourrait se demander à quoi est due, ici, la présence du prophète.

178. Chez saint Irénée et repris par d'autres (cf. Neuss, *op. cit.*, p. 26, sq., 66, sq., 79, 82, sq.) ; beaucoup plus tard au XIe siècle, chez Théophylacte, archevêque d'Ohrid (cf. K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur,* Munich, 1897, p. 133, sq.) et beaucoup d'autres.

179. Il s'agit d'un tétramorphe à six ailes, couvertes d'yeux ; il se tient sur des roues enflammées et possède également deux mains (cf. W. de Grüneisen, *Sainte Marie Antique,* Rome, 1911, fig. 106, 109). Des tétramorphes à quatre ailes semblent avoir existé à une époque antérieure, si l'on se réfère à un bas relief sur la colonne droite avant du ciborium de Saint-Marc à Venise, daté du Ve-VIe s. (cf. Neuss, *op. cit.*, pp. 170-171).

180. Cf. note 244. Au second registre de l'abside, on distingue six figures en pied nommées par des inscriptions. De gauche à droite : le diacre Étienne, saint Basile,

18. Safara, Saint-Sabbas, Déisis.

saint est le Seigneur Dieu, le Tout-Puissant qui était, qui est, et qui vient ! » (Ap. IV,8). Même si les animaux à quatre faces d'Ézéchiel et ceux des quatre vivants de l'Apocalypse qui se partagent les faces entre eux ont été constamment confondus[183], et cela en raison même de l'imprécision du deuxième récit d'Ézéchiel (X,14)[184], la Déisis de Safara apparaît très clairement comme celle des temps eschatologiques. Elle s'inspire sans doute également de la liturgie : au moment où le diacre enlève l'astérisque qui recouvrait le saint Pain pendant l'anaphore, le chœur chante : « Saint, saint, saint, le Seigneur Sabaoth, le ciel et la terre sont remplis de votre gloire », tandis que le prêtre prie à voix basse : « Nous aussi, avec ces bienheureuses Puissances, Maître ami des hommes, nous crions et nous disons : « Vous êtes saint et très saint... »[185]

Sur le plan théologique et dogmatique cet emplacement dans la conque absidiale, d'une image de la Seconde Venue paraît justifié. Saint

saint Jean-Chrisostome, saint Grégoire-le-Thaumaturge, saint Nicolas, saint Grégoire. Documents personnels.

181. Cf. K. Gordejev, *Otčet o poezdke v Ahalčinskij uezd v 1917 godu. Rospis v Čule, Sapare i Zarzme,* in *Izvestija K.I.A.J.* vol. I, Saint-Pétersbourg, 1923, pp. 36, 51 ; E. Takaïšvili, *Archeologičskija ekskursij raziskvanija i zametki,* I, Tiflis, 1905, pp. 81-104 ; Š. Amiranašvili, *Istorija gruzinskogo iskusstva,* Moscou, 1963, pp. 385-386.

182. Le Christ semble assis sur un siège sans dossier, garni d'un double coussin, comme on le voit déjà à Baouît, dans la chapelle 46 (cf. Clédat, *op. cit.*, pl. XXIV, p. 204) ou à Saqqara, dans la chapelle 709 (cf. Quibell, *op. cit.*, T. III, pl. VIII). La peinture de Safara est quelque peu détériorée à l'endroit où devrait apparaître le dossier du trône, dont on ne perçoit aucune trace.

183. Malgré ces fréquentes associations, les théologiens distinguent le plus souvent assez clairement les éléments des diverses prophéties. Ainsi saint Cyril, qui évoque les tétramorphes et les séraphins autour du trône de Dieu, ne se trompe pas et prête aux séraphins le cri « saint... » (cf. Migne, *P.G.* 33, 1113).

184. Lorsque le prophète mentionne les animaux pour la seconde fois, son récit est différent de celui du chapitre I et le contredit. Le chapitre X commence par dire « Chacun avait quatre faces », et continue en affirmant : « La face du premier était une face de chérubin, la face du second une face d'homme... » etc. (cf. note 150 et Millet, *Dalmatique...*, pp. 46-50 et p. 46, n° 2).

185. Cf. R.P.E. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin,* t.I., Chevetogne, 1937 (2e éd.), pp. 251-252).

19. David Garedži, monastère Saint-Dodo, Vision prophétique, détail : Archange et tétramorphe.

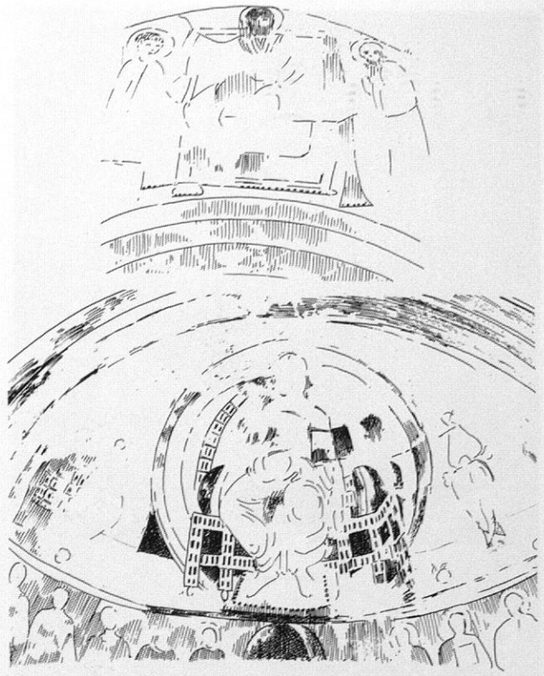
Basile ne disait-il pas : « Nous prions vers l'Orient pour retrouver le Paradis, notre ancienne patrie, que Dieu a planté en Eden, en Orient »[186] et cette citation est complétée dans l'Historia ekklesiastika : « parce que nous attendons le lever de l'Apparition lumineuse de la seconde Venue du Christ[187]. Les deux textes s'appuient sans doute sur Matthieu (XXIV,30).

Sur le plan formel on suit, à Safara, certains schémas de Visions prophétiques surtout répandus en Égypte et en Cappadoce, mais également présents en Géorgie. Ainsi des images de tétramorphes proférant le cri des quatre vivants existent dans la conque de l'église de la Vierge au monastère de Saint-Dodo, dans le désert de David Garedži (IXe s.)[188] (fig. 19). On y retrouve toute la partie centrale du schéma de Safara. Le Christ trônant est entouré d'une gloire et flanqué de deux tétramorphes, mais cette fois ils ont six ailes comme les séraphins d'Isaïe ou les animaux de l'Apocalypse et ils sont couverts d'yeux (Ez.X,12; Ap.IV,8). Leurs pieds reposent sur une paire de roues enflammées. Ils sont accompagnés chaque fois de l'inscription : « Saint, saint, saint, Dieu Sabaot » (l'une des inscriptions est entière, l'autre à moitié effacée). Deux archanges en pied, Michel et Gabriel (inscriptions) — avec labarum et globe — se dressent au deux extrémités de la composition. Dans la partie supérieure de la conque apparaissent, de part et d'autre du Christ, les personnifications du soleil et de la lune ; le fond constellé qui couvre toute la conque complète ces allusions à la valeur cosmique de la vision et à la royauté éternelle du Seigneur. Juste au-dessus du Christ, dans un segment du ciel, la main de Dieu laisse échapper un rayon de lumière avec la colombe du saint Esprit. Nous verrons plus loin qu'à Oubisi , ces allusions trinitaires sont également associées à certaines images complexes de la Déisis. Manifestement, ici comme ailleurs, les différentes visions ont été combinées entre elles et l'Apocalypse y trouve sa part, couverte par l'apparente référence aux seuls prophètes ; mais cette part est importante, car l'Apocalypse seule mentionne à la fois les six ailes, les yeux et les cris des animaux.

On retrouve le schéma de Safara, mais sans labarum et inscription, dans la conque de la chapelle supérieure occidentale de Saint-Sabbas à Trébizonde (fin XIIIe s.), où le tétramorphe entre le Christ et saint Jean est relativement bien conservé[189].

Le deuxième registre de Safara est occupé, comme cela arrive surtout à partir du XIVe siècle en Géorgie, par la Communion des apôtres, qui appartient aux programmes constantinopolitains. Le troisième registre montre six saints évêques et deux saints diacres.

Un type de programme qui a pu servir parmi d'autres d'étape de transition entre l'image de la Vision avec chérubins ou tétramorphes et celle de la Déisis-Vision comprenant les mêmes éléments, est conservé à l'église du Sauveur à Čvabiani (Xe-XIe s.)[190]. La conque est occupée par une Vision avec le Christ trônant (fig. 20) ; une auréole ronde, composée de plusieurs tons dégradés, l'entoure. Il est flanqué de deux tétramorphes, de roues et de deux archanges vus de face. Dans la partie supérieure gauche de la conque, on voit le soleil et la lune. Juste au-dessus, dans la voûte, apparaît une Déisis avec le Christ trônant, la Vierge et saint Jean[191] (fig. 20). Lorsqu'on observe la superposition de ces deux Christ trônant, rien ne paraît plus naturel que la fusion des deux images par le transfert de Jean et de Marie dans la conque[192]. On retrouvera la Déisis-Vision avec tétramorphes dans notre paragraphe 8, à Oubisi et Ači.



20. Svanétie, Čvabiani, église du Sauveur, Vision prophétique et Déisis.

6. La Déisis-Vision avec milices célestes

Notre sixième groupe d'images est peut-être particulier à la Géorgie, car on ne trouve pas, à ma connaissance, exactement le même schéma iconographique dans les absides d'Égypte ou d'Asie Mineure. Il est constitué par une Vision prophétique à éléments multiples (mandorle, séraphins, chérubins, tétramorphes, roues), auxquels on ajoute les milices célestes. Celles-ci forment deux groupes qui prennent place derrière la Vierge et saint Jean.

A Saint-Georges à Nakipari (v. 1130)[193], un très grand Christ entouré d'une gloire est assis sur un trône entièrement couvert de gemmes ; il remplit une bonne partie de la conque et lève la main très

186. Cf. *De spiritu Sancto*, 66, *P.G.* t. XXXII, col. 189 ; Millet, *Dalmatique*, p. 38.

187. Cf. Brightman, *op. cit.*, p. 260, 1, 6-7 ; Krasnoselcev, *O drev. liturg.talkov...*, p. 67 ; Millet, *Dalmatique...*, p. 38.

188. Ces peintures ont été datées tantôt du VIIe-VIIIe siècle (cf. Š. Amiranašvili, *Istorija živopisi...*, pp. 30-35), tantôt du IXe siècle (cf. Virsaladze, *Art monumental...* pp. 223-225) ; Chr. Ihm (*op. cit.*, p. 192), suit la datation de Š. Amiranašvili.

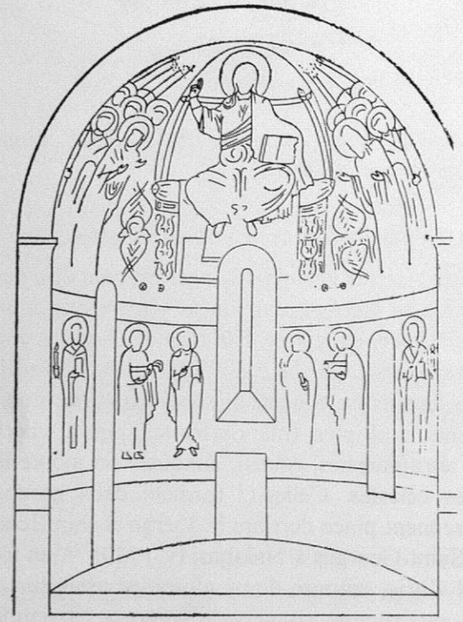
189. Le tétramorphe n'est pas bien visible sur notre photo, voir celle de Restle, *op. cit.*, III, fig. 529.

190. En Svanétie. Ces peintures inédites sont très abîmées et surtout enfumées et noircies, de sorte qu'une datation d'après le style est difficile. La date a néanmoins été établie après une étude de l'inscription votive de cette église (cf. V. Silogava, *Freskovije nadpisi ktitorov v Verhnei Svanetii*, (résumé russe de l'ouvrage géorgien, Tbilisi, 1977, notice I) qui mentionne le roi Bagrat. Il s'agit vraisemblablement, soit de Bagrat III (978-1014), soit de Bagrat IV (1027-1078).

191. Il s'agit d'une deuxième couche, très légèrement postérieure à celle de l'abside, ce qui ne change rien à l'état de l'ensemble et à la volonté qui s'y exprime.

192. Le principe de cette superposition des deux schémas (Vision et Déisis) est également adopté à l'église de Moužal, décorée probablement au Xe-XIe siècle (selon Š. Amiranašvili, *Istorija gruzinskoi živopisi...*, p. 151, ces peintures seraient du IXeèXe s.).

193. En Svanétie, cette église fait partie de celles peintes par Tevdore. Sur l'inscription conservée, la date est effacée aujourd'hui, mais elle a été lue jadis par Š. Amiranašvili (cf. Aladašvili... *Rospisi...* pp. 51-75).



21. Nakipari, Saint-Georges, Déisis.

22. Svanétie, Cvirmi, église du Sauveur, Déisis.

haut pour bénir (fig. 21). À gauche, on trouve un tétramorphe et à droite, un séraphin à six ailes. Tous deux sont couverts d'yeux. Entre le trône et ces ordres angéliques apparaissent deux paires de roues enflammées. La Vierge et saint Jean sont entourés par deux archanges et de nombreux anges en pied tenant des sceptres. Le même schéma a été adopté à l'église du Sauveur à Cvirmi (après 1130)[194] (fig. 22, 23, 24). Ici les deux paires de roues figurent chaque fois entre le trône et, respectivement, le séraphin et le tétramorphe. Dans les deux églises, le registre inférieur est occupé par quatre apôtres et deux saints évêques en pied[195], encadrés eux-mêmes par deux chandeliers avec un cierge allumé, comme nous l'avions observé à Iprari. L'architrave du templon est décorée par quatre saints en buste, très abîmés : Démétrius, Cyricus et deux stylites[196]. Quant au tympan du mur occidental, on reprend à Cvirmi le schéma d'Iprari, en y figurant l'Annonciation.

Une représentation très semblable occupe la conque de l'église du Sauveur à Čokould (XIIIe-XIVe s.)[197]. Le Christ, entouré d'une gloire, est assis sur un siège sans dossier muni de deux coussins. A sa droite se tient un séraphin à six ailes couvert d'yeux, tandis qu'un chérubin également couvert d'yeux apparaît à sa gauche. Les roues sont absentes, Marie et surtout saint Jean — assez abîmés. Les milices célestes, conduites par un archange, sont disposées dans l'intrados de l'arc absidial, comme si la composition débordait de l'espace qui lui avait été imparti au départ (fig. 25). Le registre inférieur est occupé par deux saints évêques, dont l'un est figuré officiant et vu de trois quarts et l'autre, de face et immobile. Ce schéma de la Déisis existe également à l'église des Saints-Archanges (Xe-XIIIe s.) à Pkhotrer (fig. 26), où l'on retrouve le siège sans dossier et les milices célestes figurés par des nimbes superposés derrière les deux archanges vus de face ; mais, de part et d'autre du Christ, on observe ici un chérubin-séraphin à quatre ailes.

Ces schémas de la Déisis avec cohortes angéliques apparaissent encore dans beaucoup d'églises, à Khé, Tanguil, Mackhvariši, Laštkhver (Saints-Archanges), Oubisi, etc., mais ils y sont complétés soit par des représentations originales dans les registres inférieurs de l'abside, soit par des compositions très développées dans la voûte et sur le mur occidental. De ce fait, ces Déisis avec cohortes angéliques seront analysées dans les deux paragraphes suivants.

D'où viennent les milices célestes ? Ézéchiel et Isaïe ne les mentionnent pas. Par contre, elles sont évoquées avec force par Daniel dans sa vision

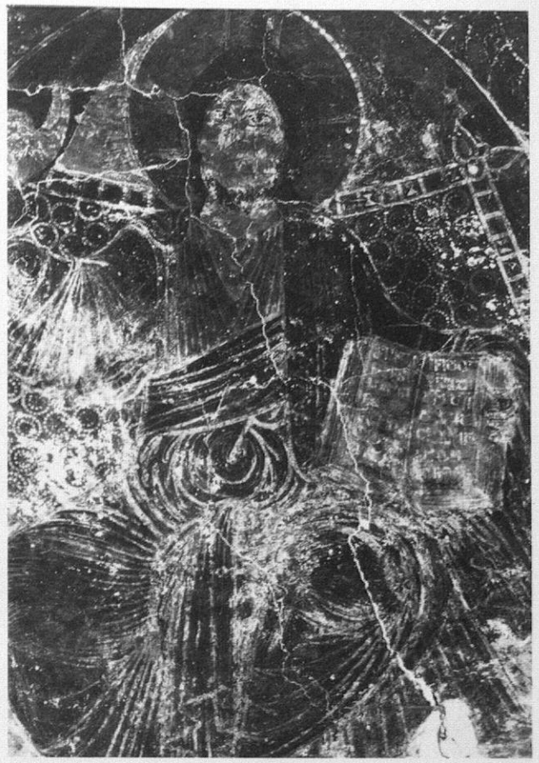
194. En Svanétie, cf. *Ibid.*, pp. 76-87.

195. Dans les deux cas, les apôtres sont figurés de trois quarts et les saints évêques de face. Les inscriptions les nommant sont en partie conservées. Ainsi voit-on à Nakipari, de gauche à droite, les saints : Nicolas, Jean l'Évangéliste, Pierre, Matthieu (la dernière inscription est illisible) ; et à Cvirmi, les saints : Jean Chrysostome, Paul, Pierre, Jean, Nicolas.

196. Les peintures fortement détériorées du templon permettent d'apercevoir des peintures plus anciennes, reproduisant sans doute de vieux thèmes païens : on y voit, en effet, un arc et une flèche (cf. Aladašvili..., *Rospisi...* p. 53).

197. En Svanétie, la date de ce décor inédit a été établie surtout grâce à une analyse du style. Il s'agit du XIIIe siècle mais l'abside a été repeinte au XIVe.

23. Svanétie, Cvirmi, église du Sauveur, Déisis, détail : Marie et un groupe d'anges.



24. Svanétie, Cvirmi, église du Sauveur, Déisis, détail : le Christ.

eschatologique : « Mille milliers le servaient et dix mille millions se tenaient en sa présence » (Dan. VII,10). L'apocalypse, de son côté, parle de « myriades de myriades et de milliers de milliers » (Ap. V,11) ; enfin, Matthieu (XXV,31) dit : « Lorsque le Fils de l'homme viendra dans sa gloire, avec tous les anges, il s'assiéra sur le trône de sa gloire ». Tous ces textes évoquent la Seconde Venue et cela est important pour comprendre le sens de nos représentationons, mais elles ne s'inspirent probablement pas directement de ces textes. Les intermédiaires sont à chercher dans les sermons des grands prédicateurs, tels Éphrem le Syrien et André de Césarée[198], et dans la liturgie. Le Canon du Jugement Dernier dit : « Tu viendras au milieu de dizaines de milliers de puissances... » (Ode I) ; dans le Canon chanté pendant l'office pour l'archange Michel (8 nov.)[199], il est question de milliers d'anges accompagnant le Seigneur ; le Samedi Saint, et à la liturgie de saint Basile, on chante : « Il (le Seigneur) est précédé des chœurs des archanges avec les Principautés et les Puissances, des chérubins aux yeux innombrables et des séraphins qui se couvrent la face et qui clament cet hymne : Alléluia... »[200] ; la prière eucharistique reprend les mêmes termes et reste encore plus près de Daniel puisqu'elle parle de myriades d'anges[201]. C'est donc bien la prière d'intercession au moment de la Seconde Venue que représentent les artistes géorgiens dans la conque absidiale, et cela leur est d'autant plus facile qu'elle est mentionnée à des moments clefs de la liturgie.

Sur le plan formel, la composition de la Déisis-Vision avec milices célestes rappelle de près le noyau central de l'image du Jugement Dernier. La ressemblance est très frappante dans une composition comme celle de la Panaghia Chalkeon à Salonique, où le trône du Christ est flanqué par des chérubins tandis que les anges avec leurs lances décrivent un demi-cercle derrière la Déisis, de manière à s'avancer jusqu'à la Vierge et à saint Jean[202]. Elle est également sensible dans la célèbre

198. C. Millet, *Dalmatique...*, p. 15.

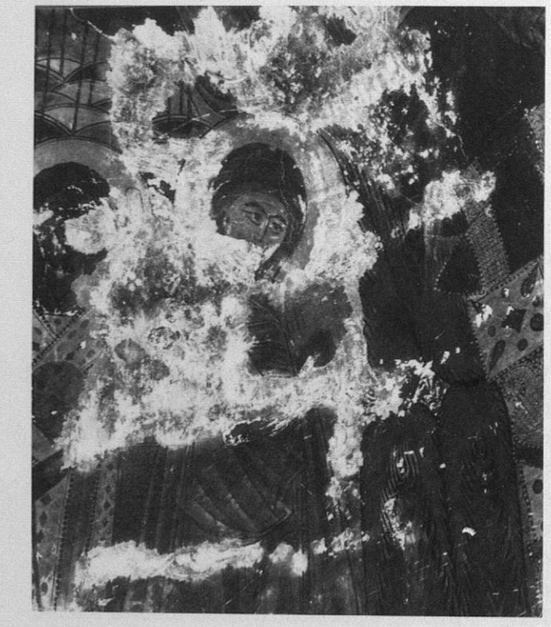
199. Cf. Menée de novembre, le 8, Athènes, p. 55 B, 62 A, cité par Millet, *Dalmatique...*, p. 41.

200. Cf. Mercenier, *op. cit.*, I, p. 244.

201. On relie ici Daniel à Ezéchiel et Isaïe : « Nous vous rendons grâce aussi pour cette liturgie que vous avez daigné recevoir de nos mains, bien que vous assistent des milliers d'archanges et des myriades d'anges, les chérubins et les séraphins à six ailes, aux yeux infiniment nombreux, toujours montant, ailés... » (cf. Mercenier, *op. cit.*, I, p. 251).

202. Cf. K. Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI Jahrhunderts in der Kirche* Παναγία τῶν Χαλκέων *in Thessaloniki*, Graz-Cologne, 1966, fig. 19 et dessin n° 5.

25. Svanétie, Čokould, église du Sauveur, Déisis.



26. Svanétie, Pkhotrer, Saints-Archanges, Déisis, détail : Marie et les anges.

miniature du Paris, grec. 74, fol. 93v.[203] et ailleurs.

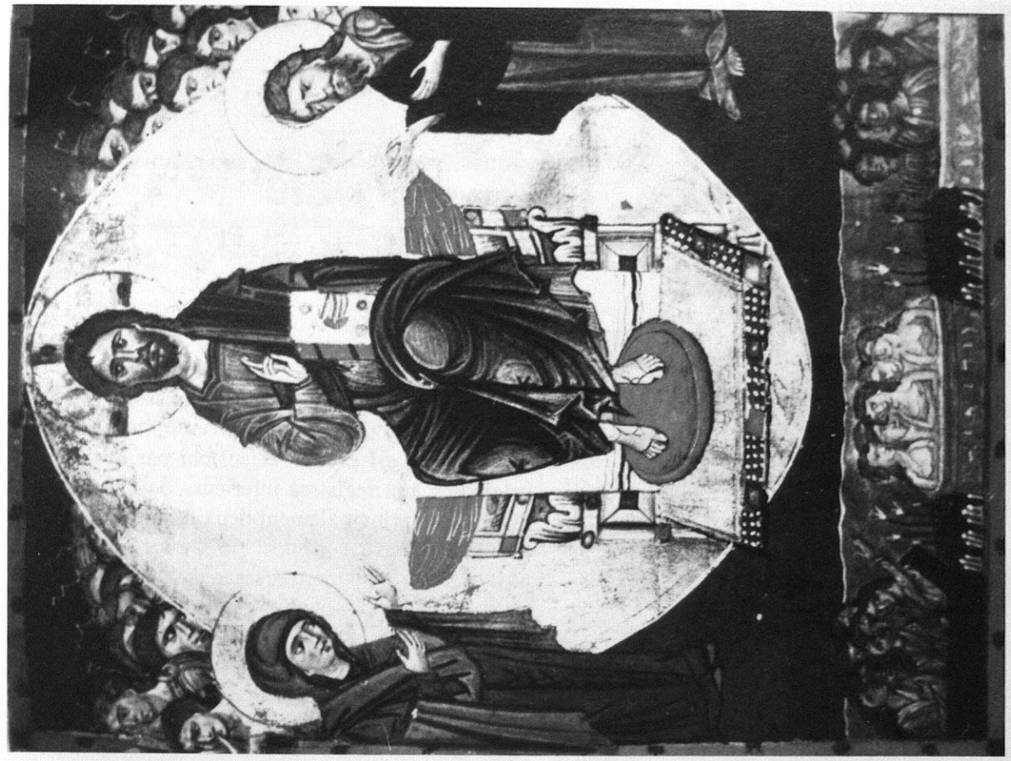
Certains schémas arméniens du Jugement Dernier sont particulièrement intéressants pour nos compositions. La Déisis avec les milices célestes y est figurée seule au premier registre, à une échelle plus grande que les autres épisodes, comme on le voit, par exemple, dans l'Évangile de la Walters Art Gallery de Baltimore n° 539 (fol. 109 v.), peint par Toros Roslin en 1262[204] (fig. 27). La Déisis avec milices célestes du premier registre occupe plus d'un tiers de la composition ; on lui ajoute deux anges enroulant le ciel (Isaïe XXXIV,4) et les dispose de manière à suggérer la voûte céleste au-dessus de cette scène, et deux anges buccinateurs qui rappellent particulièrement Matthieu. Les apôtres se trouvent transférés au second registre, de part et d'autre d'une croix. C'est exactement ce que l'on représente dans certaines absides géorgiennes[205], où la conque est occupée par la Déisis avec milices célestes et le second registre, par les apôtres convergeant vers une croix, comme nous le verrons à Mackhvariši et à Pavnisi. Une deuxième miniature arménienne du Jugement Dernier est encore plus près de l'esprit de nos compositions d'abside et de leur expression formelle. Il s'agit du fol. 89 v. (fig. 28) de l'Évangile du Maténadaran, n° 10675, illustré par Toros Roslin en 1268[206]. A la place de la composition classique du Jugement Dernier on y voit une Déisis avec cohortes angéliques, un ange sonnant la trompette et tenant une balance, et un autre enroulant le ciel. Le bord inférieur de l'image montre les ressuscités

203. Cf. H. Omont, *Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, Paris, I, pl. 81, fol. 93v.

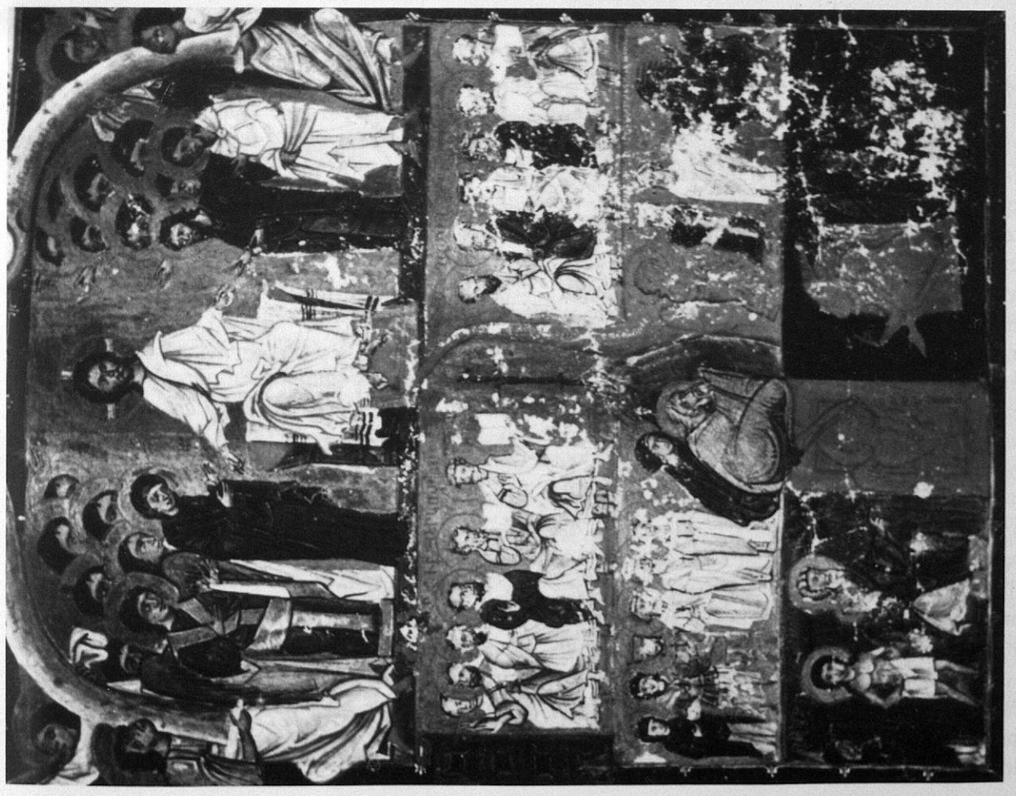
204. Cf. S. Der Nersessian, *Armenian Manuscripts in The Walters Art Gallery*, Baltimore, 1973, p. 18, fig. 80 ; *id., Art arménien...*, pp. 134-135, fig. 92.

205. A l'exception, bien entendu, de la parabole des vierges sages et des vierges folles qui s'ajoute à ce registre, dans la miniature arménienne, et du fleuve de feu qui traverse le second registre.

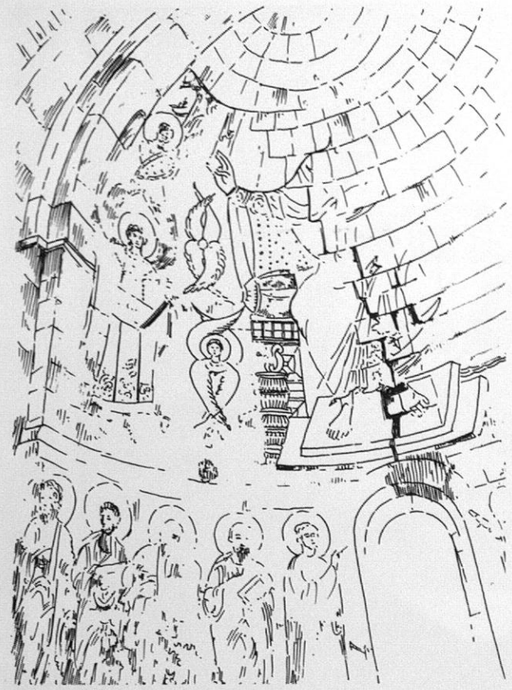
206. Cf. Der Nersessian, *Art arménien...*, pp. 136-137, fig. 93.



28. Erévan, Maténadaran, Évangile n° 10675, fol. 89 v., Jugement dernier.



27. Baltimore, Walters Art Gallery, Évangile n° 539, fol. 109 v., Jugement dernier.



29. Géorgie orientale (turque), Tbeti, Vision prophétique et Intercession.

qui semblent acclamer l'arrivée triomphale du Christ. Ainsi, on figure volontiers la Seconde Venue à la place du Jugement Dernier proprement dit, en Arménie, et l'on donne à cette Deuxième Parousie la forme d'une Déisis avec cohortes angéliques. C'est bien parce que, en Géorgie, la Déisis-Vision dans l'abside et surtout la Déisis avec milices célestes a la même signification que les églises qui en sont pourvues ne montrent pas le Jugement Dernier sur le mur occidental (sauf à Safara), comme c'est pour ainsi dire la règle dans les Balkans et en Russie à partir de la fin du XIIe siècle. Il faut noter cependant, sans penser nécessairement à une influence venue d'Orient mais aussi sans l'exclure, qu'à la fin du XIIIe et au XIVe siècle, on voit apparaître dans ces régions, des cycles quelque peu exceptionnels du Jugement Dernier, où tout le noyau central de la Déisis tend à s'isoler des autres épisodes et même du rang des apôtres, comme c'est le cas à la Métropole et à la Péribleptos de Mistra, à Dečani ou à la Bogorodica Ljeviška à Prisren[207].

Comme pour les autres types de la Déisis-Vision examinés jusqu'ici, on peut trouver, pour celui qui comprend les cohortes angéliques, des images aux formules iconographiques de transition, préparant sans doute la fusion des deux sujets initialement séparés. Le décor de l'abside de Tbeti, en Géorgie orientale[208], correspond à l'un de ces schémas. Ce qui en reste (fig. 29) permet de reconnaître ou de reconstituer dans la conque, le Christ trônant entre des chérubins et des séraphins, des archanges et des anges et, au deuxième registre, les apôtres, avec de part et d'autre de la fenêtre, la Vierge et saint Jean avec des rouleaux déployés d'intercesseurs. De nombreux exemples de ce type existent également en Cappadoce[209].

7. *La Déisis-Vision avec Mandylion ou croix*

Notre septième groupe est constitué par des schémas de la Déisis-Vision avec milices célestes, dont le sens est précisé et enrichi par des images originales aux registres inférieurs de l'abside. On distinguera principalement deux familles de décors absidiaux dans ce groupe : la Déisis associée au Mandylion qui figure au-dessus de l'autel et la Déisis avec la croix au même emplacement.

À Sainte-Barbe à Khé (XIIIe s.)[210] le Christ trônant, entouré par une mandorle rouge, est flanqué par des chérubins couverts d'yeux, des séraphins, et par deux figures minuscules de la Vierge et de saint Jean (fig. 30); derrière eux apparaissent les deux groupes des milices célestes conduites par un archange. Le second registre est occupé par des saints évêques et des apôtres en buste entourés de cadres, comme on en voit, au même emplacement, à Bačkovo (XIIe s.)[211] et un peu plus tard, à Žiča, à l'église principale (1218) et dans la chapelle de la tour (1233)[212]. Le troisième registre est constitué par une seule image au-dessus de l'autel, le Mandylion. Le décor du templon en maçonnerie est un *hapax*, mais complète logiquement la Déisis-Vision dans la conque, puisqu'on y voit quatre archanges en buste (fig. 31), nommés par des inscriptions — Michel, Gabriel, Raphaël, Ouriel — qui apparaissent ici chargés de connotations eschatologiques[213].

Ces quatre archanges entourent encore plus directement la Déisis dans la conque de Saint-Georges de Belisirma (1283-1295), en Cappadoce, puisqu'on y voit la Déisis avec le Christ trônant, flanqué de deux séraphins, de deux roues et des archanges Michel et Gabriel, tandis que Raphaël et Ouriel apparaissent en buste au-dessus de la tête du Christ[214]. L'association entre une Déisis (mais du type « simple ») et quatre archanges peut être observée également à la chapelle funéraire de l'église de la Vierge Pammakaristos à Constantinople, où la Déisis surmontée par les quatre archanges en buste (disposés de manière à indiquer les quatre points cardinaux) apparaît

30. Svanétie, Khé, Sainte-Barbe, Déisis.

31. Svanétie, Khé, Sainte-Barbe, le templon.

207. Cf. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910, pl. 64,1; 80,2; Petković et Bošković, *Dečani...*, pl. XXV et CCLXXIV; Millet, *Dalmatique...*, pl. IV, V. D. Panić et G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Belgrade, 1975.

208. N. Marr datait ces peintures du XIe-XIIe s. (cf. *Journal de voyage en Kavkhétie et en Clardjétie*, in *Textes et Recherches sur la philologie arméno-géorgienne*, Saint-Pétersbourg, 1911, pp. 11-30 (en russe); T. Virsaladze, maintient cette date (cf. *Zemo Krikhi...* p. 121); N. Thierry (*A propos des peintures d'Ayvali Köy...* p. 13) date les mêmes peintures du XIIIe siècle (sans donner ses raisons). Pour notre propos ces différences ne sont pas gênantes, car c'est précisément au Xe-XIe siècle que l'on voit le plus de programmes absidiaux avec la Vierge et saint Jean au second registre (cf. *ibid., passim*) et si le décor de Tbeti était postérieur au XIe siècle, ce ne serait qu'une survivance archaïque parmi d'autres.

209. Cf. *Ibid.*, pp. 5-22.

210. En Svanétie, cf. T. Velmans, *L'église de Khé...*, pp. 71-82.

211. Cf. A. Grabar, *La peinture religieuse...*, p. 59; *Bakalova, op. cit.*, pp. 44-45.

212. Cf. G. Millet - A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, Paris, 1954, vol. I, pl. 50, I; M. Kašanin, Dj. Bošković, P. Mijović, *Žiča*, Belgrade, 1969, p. 125-129.

213. Nous ne connaissons pas d'autres exemples d'architrave ou d'épistyle d'une clôture du chœur décorée par ces quatres archanges. Il a déjà été observé plus haut que la présence de Raphaël et d'Ouriel est assez rare dans la peinture murale byzantine d'inspiration constantinopolitaine — bien qu'on la trouve dans la coupole à la chapelle Palatine, à la Martorana et ailleurs. Ces deux archanges sont pourtant cités dans les livres de l'Ancien Testament, puisqu'il est question de Raphaël chez Tobie et que Ouriel apparaît presqu'à chaque page dans le livre d'Enoch. La croyance aux « quatre grands archanges », également empruntés à Enoch (chap. VI-XI), semble remonter à de vieilles croyances égyptiennes. Mais lorsqu'il s'agit du contexte suggéré par le programme de Khé, il faut penser plutôt au fait que chez presque tous les écrivains judéo-chrétiens, à qui l'on doit la littérature apocalyptique, ces quatre archanges sont chargés de réveiller les morts le jour du Jugement Dernier (cf. Perdrizet, *op. cit.*, pp. 241-246).

214. Cf. N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1963, p. 212, pl. 96a.

32. Tanguil, Saints-Archanges, abside.

33. Tanguil, Saints-Archanges, abside, détail : le Mandylion.

dans l'abside[215]. Les quatre Archanges sont également présents dans un curieux programme absidial d'une église balkanique tardive. A Ljutibrod (v. 1400) on voit, en effet, le Pantocrator en pied entre deux anges, sans doute Michel et Gabriel (inscriptions disparues), tandis que, plus bas, participent au Mélismos, les archanges Raphaël et Ouriel, nommés par des inscriptions et figurés en buste[216].

Un programme très semblable à celui de Khé, excepté les archanges sur le templon et les saints évêques dans des cadres, existe à l'église des Saints-Archanges dite «Tanguil» (XIIe-XIIIe s.) (fig. 32)[217]. Ce schéma de la Déisis ne diffère du précédent que par la présence d'une paire de roues sous les pieds du séraphin de gauche. Les ailes des séraphins et des chérubins sont couvertes d'yeux (Ez. X,12). Le deuxième registre montre dix figures d'apôtres en pied parmi lesquelles les évangélistes (inscriptions), et le troisième — six saints évêques vus de face. Au milieu d'eux, juste au-dessus de l'autel, figure le Mandylion (fig. 33). Sur la partie supérieure du templon de Tanguil apparaissent deux anges vus de face.

Dans trois autres décorations absidiales, la Déisis est une composition plus simple. A Saint-Georges de Cvirmi (XIIe s.) et à l'église du Christ ou «Kriste» à Caldachi (XIIe-XIIIe s.)[218], on voit le Christ trônant flanqué par la Vierge et saint Jean en prière ; à ses pieds apparaissent respectivement un séraphin à gauche, et un tétramorphe à droite. Plus bas, juste au-dessus de l'autel, est figuré le Mandylion. Enfin, à l'église de la Sainte-Croix à Télovani[219], la peinture de la conque est détruite. L'église se trouvant en Svanétie, il s'agissait soit d'une Vision Théophanique, soit d'une Déisis. Le

215. Cf. Belting, Mango, Mouriki, *The Mosaics...*, p. 57.

216. Cf. A. Grabar, *La peinture religieuse...*, p. 223.

217. L'église se trouve sur une hauteur, à deux heures de marche du village de Lakhousti, en Svanétie. Certaines parties du décor ont été repeintes au XVe-XVIe siècle en respectant l'iconographie initiale. Ceci est le cas pour le second registre de l'abside. Sur notre photo on aperçoit au premier plan une poutre, à laquelle sont suspendues des cornes d'animaux sacrifiés en l'honneur des saints Archanges. De telles survivances païennes sont fréquentes en Svanétie. Les peintures sont inédites. Elles sont classées, à l'Institut d'Histoire de l'Art de Tbilisi comme étant du XIIe siècle. Personnellement, je les date du XIIIe siècle et leur ai consacré un article prêt pour l'impression.

218. En Svanétie. Documents personnels. A Cvirmi, la disposition des éléments cités dans l'abside est originale. Le Christ, entouré par la Vierge et le Précurseur, trône dans la conque ; son siège sans dossier est muni de deux coussins. Au deuxième registre (pas de ligne de séparation), le Mandylion est flanqué par un séraphin et un tétramorphe qui appartiennent en réalité à la représentation de la conque.

second registre a conservé quelques figures d'apôtres et le Mandylion, au-dessus de la fenêtre.

Dans quelques autres églises en Géorgie le Mandylion est également associé à la Déisis, mais on y tient compte de l'emplacement habituel qui est réservé à la représentation de la relique dans les églises byzantines, où elle apparaît surtout dans les parties élevées de l'édifice (arcs, tambours de la coupole, au-dessus des entrées, etc.). En effet, le Mandylion est figuré au-dessus de la Déisis dans la conque de l'abside à Oubisi (fig. 45), dans la niche du mur Nord au Réfectoire du monastère d'Oudabno[220] et ailleurs. L'association que l'on tente entre Déisis et Mandylion dans les églises géorgiennes est d'autant plus évidente et intéressante, qu'on ne voit pour ainsi dire jamais le Mandylion indépendamment de l'image de l'Intercession en Géorgie.

En liant le Mandylion à la Déisis on rappelle que l'intercession et le pardon des péchés ne sont possibles que grâce à l'incarnation et au sacrifice du Christ sur la croix. Pendant la crise iconoclaste, les iconodoules avaient utilisé la relique comme justification des images du Seigneur : parce que Dieu s'était incarné, il était devenu représentable.

Ainsi, l'image du Mandylion avait été chargée, non seulement de valeurs apotropaïques, mais aussi d'un symbolisme lié à l'incarnation[221]. Son emplacement traditionnel à Byzance, dans les parties hautes des édifices rappelait par ailleurs l'emplacement initial que lui donnait la légende[222]. Vers la fin du moyen âge une troisième signification s'ajoute aux deux premières. Il s'agit cette fois d'une allusion au sacrifice sur la croix et au dogme de l'Eucharistie[223]. Un texte anonyme grec dit d'ailleurs expressément que pendant la liturgie célébrée en l'honneur de la relique, celle-ci restait sur l'autel où on l'avait déposée parce que cela symbolisait le sacrifice non sanglant de Jésus, c'est-à-dire, l'Eucharistie[224].

En associant le Mandylion à la Déisis on rappelle, comme à Iprari et Cvirmi, mais par d'autres figures iconographiques, le dogme de l'incarnation, condition du salut et de la rédemption. En plaçant cette image au-dessus de l'autel, on se réfère aux rites et aux prières qui caractérisaient le culte de la relique d'Édesse. Au cours de cet office, une prière adressée au saint Mandylion lui demandait d'intercéder pour les hommes[225]. Enfin, deux raisons supplémentaires pourraient justifier l'emplacement de la sainte Face au-dessus de l'autel. En la situant ainsi à la hauteur du regard des fidèles, on leur donnait la possibilité de lui adresser des prières. Il se pourrait aussi que la fresque ait remplacé une icône du Mandylion, placée primitivement sur, ou au-dessus de l'autel[226].

L'iconographie de nos quatre absides est cependant très exceptionnelle, puisqu'elle n'existe ni dans les autres régions de Géorgie, ni dans les pays de la périphérie orientale du monde byzantin[227]. Elle n'est pas davantage connue en Russie et dans les Balkans, mais on la trouve parfois dans les absidioles des chapelles latérales[228]. C'est précisément le cas dans le diaconicon de Sopočani (1360-1379), où la conque est occupée par une Déisis avec le Christ trônant, la Vierge en prière et saint Nicolas en prière (la chapelle lui est dédiée) à la place de saint Jean. Plus bas, c'est le précurseur et saint Jean le Théologien qui sont représentés en prière de part et d'autre du Mandylion[229]. Cette

219. Deux couches de peinture peuvent être distinguées dans l'église. La première recouvre l'abside, la deuxième, le naos. T. Ševiakova (*K voprosu o date pospisi v cerkvi s. Telovani (Verhnaja Svanetija)*, in *Svobščenija A.N. Grus. S.S.R.*, T. XXXIV, Tbilisi, 1964, pp. 235-241) attribue la première couche de ces peintures au VIIIe-IXe siècle, et la deuxième au Xe siècle. Personnellement, je ne vois pas de raisons suffisantes pour remonter au-delà du XIIe siècle en ce qui concerne l'abside.

220. Cf. A. Volskaja, *Rospisi srednevekovih trapeznih Grusii*, Tbilisi, 1974, pl. 14.

221. Cf. A. Grabar, *La Sainte Face de Laon* (Seminarium Kondakovianum), Prague, 1931, p. 24.

222. Le Mandylion avait été trouvé à Edesse, en 544, au moment où la ville était assiégée par les Perses. Un rêve apprit à l'évêque de la ville que l'image miraculeuse se trouvait murée au-dessus de la porte de la ville. On connaît la suite (cf. Dobschütz, *Christusbilder...*, I, p. 117).

223. Cf. A. Grabar, *La Sainte Face de Laon...*, p. 23.

224. Cf. Dobschütz, *Christusbilder...* II, pp. 110-114.

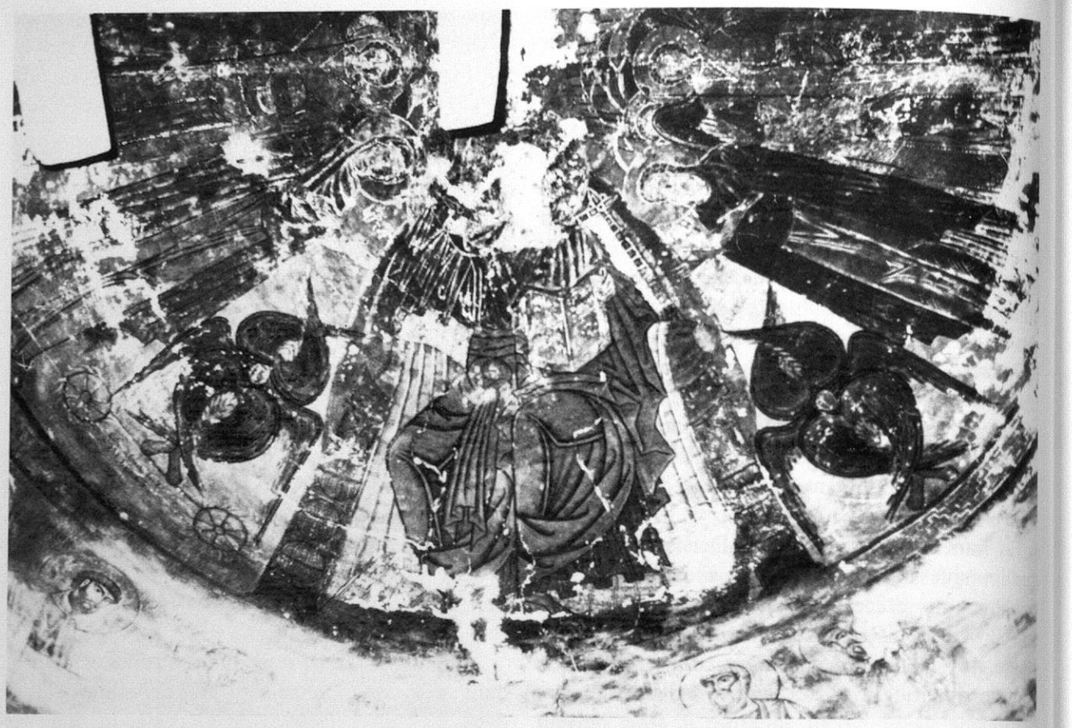
225. *Ibid.*, I, p. 169.

226. Certains textes parlent, en effet, d'une habitude byzantine de placer des icônes thaumaturges ou particulièrement vénérées sur ou derrière l'autel. Quelques représentations de l'autel d'époque byzantine et post-byzantine tendent à confirmer ces témoignages écrits, (cf. Velmans, *Rayonnement de l'icône...*, pp. 219-220. Parmi les icônes qui pouvaient mériter cette place d'honneur figurait certainement celle de la sainte relique et il n'est donc pas impossible qu'une icône du Mandylion placée au-dessus de l'autel ait influencé le programme des absides en Svanétie. En fait, c'est Ouranos en atlante

227. Th. Wiegand a proposé de voir un Mandylion, non pas sous une Déisis-Vision, mais sous la Vision prophétique dans la chapelle rupestre du Pantocrator (VIIe s.), au Latmos (cf. *Der Latmos...*, pl. I, p. 196). Néanmoins, il admet lui-même que le doute est possible et qu'il pourrait s'agir éventuellement du visage d'un prophète allongé sous la Vision. En fait, c'est Ouranos en Atlante qui est représenté, comme cela a déjà été observé.

228. On retrouve le Mandylion assez près de l'autel (sans la Déisis) dans le diaconicon de Ljouboten et de Berende. Il figure enfin dans le registre médian de l'abside principale, sur la nappe de l'autel, dans la Communion des Apôtres d'une église du XVIe siècle, à Poganovo (cf. Grabar, *Sainte Face...* fig. 15).

229. Cf. V. Djurić, *Sopočani*, Belgrade, 1963, pp. 134-135 (dessins).



double Déisis qui met l'accent sur l'Incarnation et le sacrifice de Jésus, fait pendant aux images du mur Est de la prothèse, où l'on voit la Vierge à l'Enfant et plus bas, l'Amnos.

Les programmes absidiaux avec le Mandylion en rejoignent d'autres, où l'image de la relique est remplacée par celle de la croix. A l'église du Sauveur à Mackhvariši (v. 1140)[230], le Christ trônant tient le livre ouvert avec le texte à peine modifié de Jean (VIII,12)[231] (fig. 34-37). Il est flanqué par un chérubin sur des roues enflammées à gauche, et par un séraphin à six ailes à droite (fig. 35,36)[232]. Derrière la Vierge et saint Jean prennent place les chœurs angéliques, conduits chaque fois par un archange vu de face (fig. 33, 35, 36). Au deuxième registre une croix est peinte au centre, au-dessus de la fenêtre. Les apôtres en pied sont tournés vers la croix et convergent vers elle de deux côtés. Aux extrémités de cette procession sont figurés deux prophètes en buste (fig. 37). Celui de droite tient un rouleau fermé ; il est désigné par son nom : Isaïe ; celui de gauche tient un parchemin déroulé, mais les inscriptions sont détruites.

A Saint-Georges de Pavnisi (v. 1170-1180) c'est un programme très analogue que l'on trouve dans l'abside (fig. 38)[233]. Le schéma de la Déisis y est plus simple. Deux archanges figurés de part et d'autre de la Vierge et de saint Jean remplacent les cohortes angéliques. A côté du Christ, se tiennent un séraphin (à gauche) et un tétramorphe (à droite). Le second registre est composé des douze apôtres en buste et le troisième, de dix saints évêques en pied et de deux diacres, vus de face : au milieu d'eux, au-dessus d'une fenêtre, apparaît la croix dans un médaillon.

Le thème des registres inférieurs de l'abside à Mackhvariši et à Pavnisi est bien connu dans l'art paléochrétien. Il s'agit de la croix, signe triomphal du Christ que les apôtres vénèrent et glorifient, un sujet qui avait été particulièrement répandu sur les

230. Cf. T. Virsaladze, *Freskovaja rospis hudožnika Mikaela Maglakeli v Mackhvariši*, in *Ars Georgika*, 4, p. 169-174.

231. Au lieu de : « Je suis la lumière du monde, celui qui me suivra ne cheminera pas dans les ténèbres, mais il aura la lumière et la vie », la dernière strophe dit : « mais il aura la vie éternelle » (cf. Virsaladze, *Mackhvariši...*, p. 206).

232. Des inscriptions géorgiennes accompagnent le chérubin, les roues et le séraphin. Comme d'habitude, la Vierge et saint Jean sont désignés par des inscriptions abrégées grecques (cf. *ibid.*, p. 206).

233. En Kartli, cf. E. Privalova, *Pavnisi*, Tbilisi, 1977.

234. Il suffira de citer ici quelques exemples, tels que le sarcophage de Notre-Dame de Manosque, celui du Musée d'Arles ou celui du Vatican n° 174 A (cf. I. Christe, *La vision de Matthieu*, Paris, 1973, fig. 26-29.

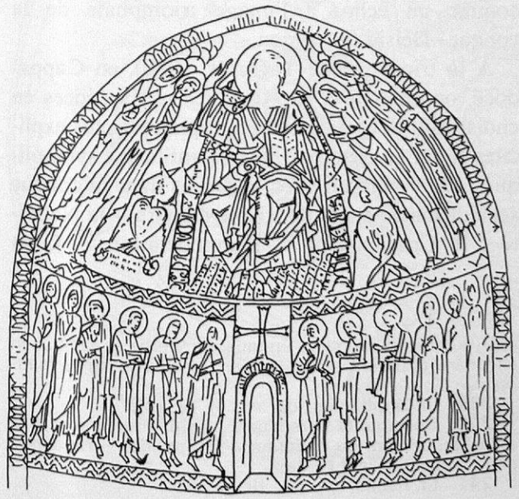
235. Cf. Ihm, *op. cit.*, p. 93.

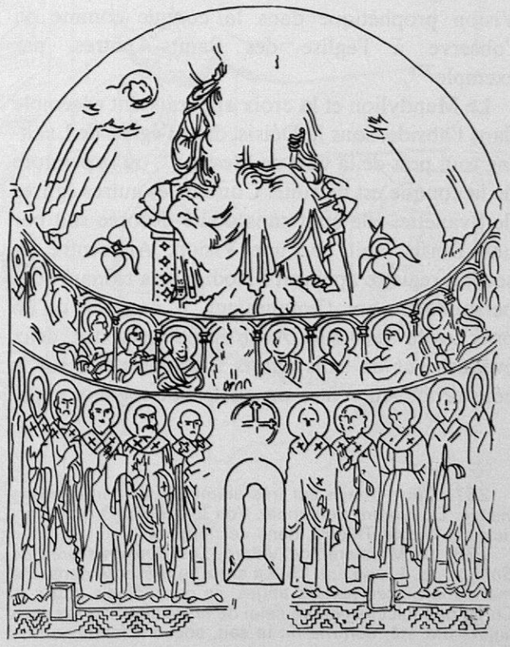
236. Cf. *Ibid.*, pp. 80-93.

sarcophages du IVe-Ve siècle[234]. A la fin de cette période, il est également présent dans l'abside, comme on le voit à la Mensa de Varna (V. 400) où le chrismon remplace la croix, à la Basilica Apostolorum à Ravenne (450), à la Basilica Eufrasiana à Parenzo (VIe s.), où les martyrs se substituent aux apôtres[235]. À partir du VIe siècle, le sujet est abandonné à Byzance, mais reste courant en Italie[236]. Les églises médiévales géorgiennes ont conservé parfois ce thème au deuxième registre de l'abside, même lorsque la conque était occupée par la

Svanétie, Mackhvariši, église du Sauveur.
34. Déisis.
35. Déisis, détail : le séraphin sur deux roues.
36. Déisis, détail : saint Jean et le chœur des anges.
37. L'abside (d'après T. Virsaladze).

38. Pavnissi, Saint-Georges, l'abside (d'après E. Privalova).





39. Trébizonde, Saint-Sabbas, chapelle supérieure Ouest, le Christ en buste et les saints évêques.

Vierge à l'Enfant, comme c'est le cas à Atheni (XIe s.)[237]. Enfin, la croix est parfois directement associée à la Déisis et remplace le Christ, comme c'est le cas dans la conque de l'abside méridionale du Couvent Blanc près de Sohâg, au XIIe siècle[238]. Ajoutons à cela qu'en Cappadoce, la croix entourée de saints en pied au second registre existe également dans des images qui montrent la Vision prophétique dans la conque comme on l'observe à l'église des Saints-Apôtres, par exemple[239].

Le Mandylion et la croix apparaissent ensemble dans l'abside, sous la Déisis, dans l'église de Lakhtag tout près de la ville de Mestia[240], où la peinture de la conque est détruite. Comme les autres églises de Svanétie, elle était sans doute décorée soit par une Déisis, soit par une Vision. Au centre du second registre apparaît l'Hodighitria trônant ; des personnages qui l'entouraient, il ne reste qu'un bras tendu vers elle. Au troisième registre, deux évêques vus de trois quarts sont conservés sur le côté droit. Au centre du quatrième registre apparaît le Mandylion. Immédiatement sous le Mandylion se trouve l'autel, accolé à la paroi et décoré d'une croix. L'image de l'autel apparaît ici comme celle d'un quatrième registre de l'abside. L'élément iconographique intéressant à Lakhtag est cependant moins cette présence simultanée de la Croix et du Mandylion, que celle de la Vierge à l'Enfant au second registre. Nous y reviendrons. On assiste ici à une multiplication des idiomes iconographiques pour rappeler deux dogmes fondamentaux de la doctrine chrétienne : l'incarnation et le sacrifice sur la croix. Par ailleurs, la croix étant aussi le signe du triomphe du Christ, elle renvoie comme un écho, à l'image triomphale de la conque—Déisis ou Vision.

A la triconque de Tağar (v. 1080), en Cappadoce, on cherche à exprimer les mêmes idées en choisissant des termes iconographiques plus explicites et par conséquent, plus narratifs que symboliques. On y voit, en effet, la Déisis dans la conque septentrionale et, au deuxième registre — la Nativité , le Crucifiement et l'Annonciation[241]. C'est

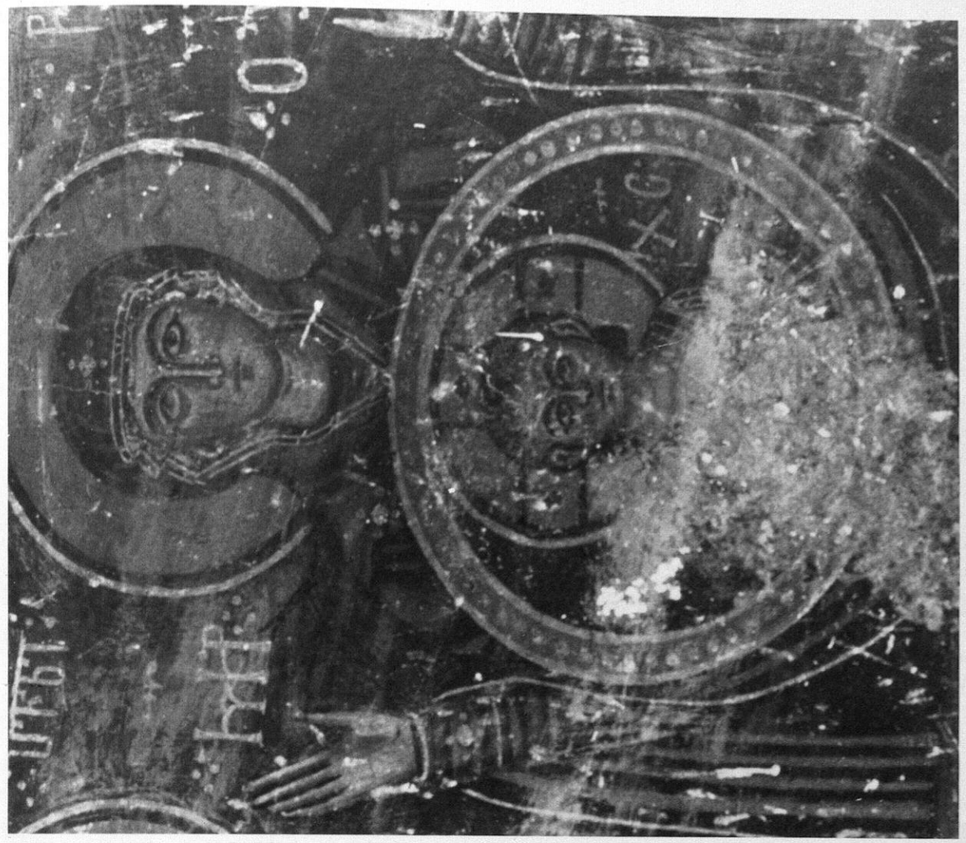
237. Cette image est très abîmée mais parfaitement visible. Document personnel. Voir le schéma 3 dans l'article de Nicole Thierry, dans ce numéro.

238. Cf. Monneret de Villard, *Les Couvents près de Sohâg...*, p. 41, sq., pl. 15. La croix se présente dans une mandorle portée par les anges, ce qui rappelle plutôt le Christ de l'Ascension que celui de la Déisis, mais les deux sujets ont été, comme on le sait, souvent fondus en un seul, surtout à une haute époque. La Vierge et saint Jean en prière prennent place de part et d'autre de la mandorle.

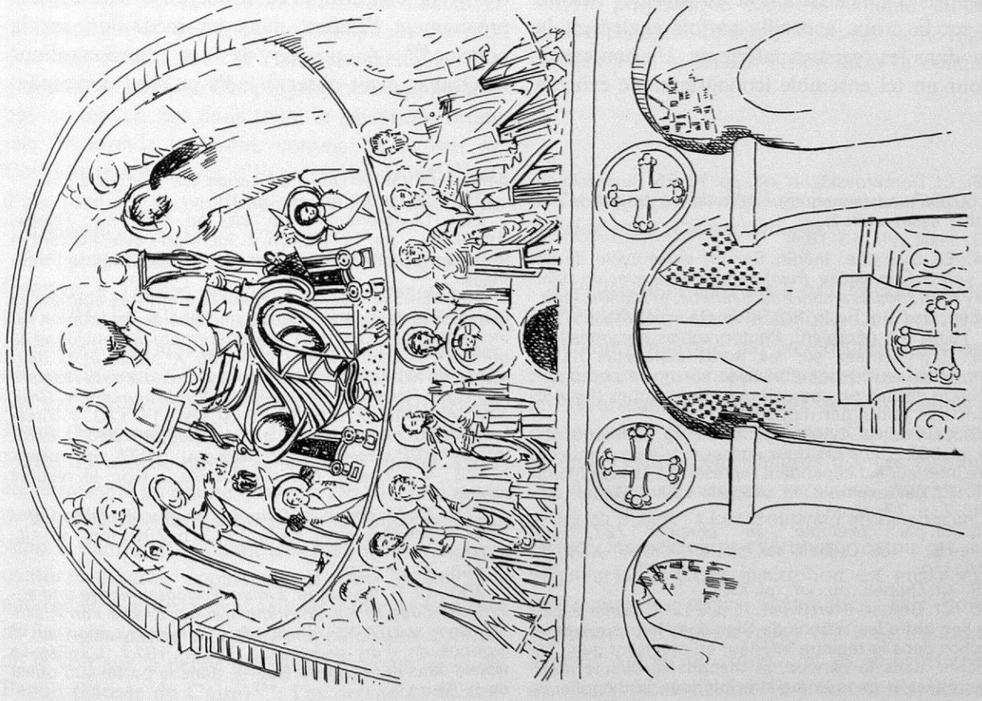
239. Cf. Jerphanion, *op. cit.*, II, pl. 150.

240. Documents personnels. Les peintures sont très abîmées. Le nom du donateur — Džaparidze — ne donne pas d'indication sur la date.

241. Cf. Restle, *op. cit.*, III, p. 360.



41. Svanétie, Laštkhver, Saints-Archanges, l'abside et le templon, détail : la Vierge orante avec l'Enfant.



40. Svanétie, Laštkhver, Saints-Archanges, l'abside et le templon.

encore dans le même esprit que, dans la chapelle supérieure Ouest de Saint-Sabbas à Trébizonde (xve s.), on représente la Déisis dans la conque, tandis que le centre du registre inférieur est occupé par le Christ en buste, entouré par les saints évêques officiants (fig. 39). Dans l'abside de la chapelle rupestre de Mangjup, en Crimée (xive-xve s.)[242], on a réuni le Mandylion, la croix et l'Emmanuel — autre rappel à l'incarnation et de surcroît, lié aux prophètes[243] — autour d'une Déisis-Vision. Le Christ trône dans la conque, flanqué d'héxapétriges, de la Vierge, de saint Jean et de deux groupes de personnages en pied (très effacés) qui sont peut-être des anges. Sous la conque, on voit dans une niche, la croix fleurie et plus bas, le Christ Emmanuel dans un médaillon. De part et d'autre de cette niche, quatre saints évêques convergent vers elle. Dans l'intrados de l'arc absidial, le Mandylion est placé au-dessus de la tête du Christ. A gauche, une image en buste de l'archange Michel est conservée et à droite, trois saints en buste. Sur les parties latérales de l'arc apparaît l'Annonciation avec l'archange à gauche et la Vierge à droite.

8. La Déisis suivie par la Vierge à l'Enfant.

Comme cela est déjà apparu à Lakhtag, ce type de programme d'abside, avec la Déisis-Vision et des rappels à l'incarnation et au sacrifice (triomphal) sur la croix, accueille parfois également la Vierge dans les registres inférieurs. Un bon exemple pour un tel ensemble iconographique existe à l'église des Saints-Archanges à Laštkhver (xive-xve s.)[244], où l'on voit le Christ trônant, flanqué à gauche par un tétramorphe et à droite par un séraphin à six ailes ; la Vierge, saint Jean et les milices célestes en deux groupes[245], dont chacun est présidé par un archange vu de face, occupent les deux extrémités de la conque (fig. 40,41). Le deuxième registre montre les douze apôtres en pied et, au milieu d'eux, la Vierge orante avec l'Enfant dans un clipéus, sur la poitrine — rappel explicite à l'incarnation. Au troisième registre, huit figures en pied de saints évêques et de saints se tiennent de part et d'autre d'une fenêtre. Immédiatement sous cette fenêtre et accolé au mur, se trouve l'autel décoré d'une grande croix dans un médaillon. Le templon est également orné de quatre croix dans des médaillons (fig. 40).

La Vierge à l'Enfant dans le second registre de l'abside, à Lakhtag et surtout à Laštkhver mérite que l'on s'y arrête. Dans cette dernière abside on a nettement l'impression d'une répétition que l'on voit d'ailleurs également dans des programmes cappadociens, notamment à Eski Gümüş et Direkli kilise[246], où la Déisis occupe la conque et la Vierge orante entourée de saints évêques, le registre inférieur. Ces décors rappellent les formules iconographiques choisies pour le second registre dans de nombreuses chapelles de Baouît[247] et de Saqqara[248], où la Vision figure dans la conque et la Vierge à l'Enfant au deuxième registre. A la chapelle 1723 à Saqqara, Marie porte précisément l'Enfant dans un médaillon sur la poitrine[249]. A propos de ces représentations A. Grabar avait observé jadis qu'elles correspondaient au message messianique du prophète Isaïe (VII, 13-15) : « Voici la Vierge a conçu et elle enfante un fils et lui donne le nom d'Emmanuel. Il mangera de la crème et du miel »[250]. C'est probablement ce passage qu'on illustre à Laštkhver (volontairement ou non), en s'inspirant de programmes absidiaux où la Vision prophétique occupait seule la conque. Ces programmes sont maintenus au moyen âge dans toute la périphérie orientale du monde byzantin, comme on le voit au Couvent des Martyrs d'Esna (église Nord)[251] et, d'une manière un peu différente, à Saint-Michel de l'Archangelos[252].

Un programme de ce type existe également en Géorgie à l'église du Sauveur à Nesgoun (x^e-xiie s.)[253]. Le Christ trônant, entouré par deux archanges adorant, est figuré dans la conque, tandis que le centre du deuxième registre est occupé par un médaillon avec la Vierge en buste tenant Jésus. Deux traits curieux distinguent cette image : Marie n'a pas de nimbe et le Christ semble avoir été représenté en adulte (abîmé). De part et d'autre de ce médaillon figurent sept personnages en pied, vêtus à l'antique, qui sont très mal conservés. Ces quatorze figures appartiennent sans doute aux apôtres et aux deux évangélistes Marc et Luc qui ne font pas partie du collège apostolique, comme on le voit sur le décor absidial à la chapelle vi de Baouît (Musée du Caire)[254]. Les décors absidiaux de Lakhtag et de Laštkhver apparaissent ainsi comme une survivance d'anciens programmes qui ont sans doute servi, une fois de plus, de solutions de transition entre les décors absidiaux avec la Vision prophétique dans la conque et Marie (souvent aussi saint Jean)[255], au deuxième registre, et ceux avec la Déisis-Vision dans la conque.

9. Le rapport privilégié de certaines Déisis dans l'abside avec d'autres images.

L'église Saint-Georges à Ači (fin xiiie s.) montre la Déisis-Vision dans la conque. Le Christ trônant est entouré, à droite, par un tétramorphe tenant un rypidion et à gauche, par un séraphin. La Vierge et le Précurseur se tiennent aux deux extrémités de la composition. Sous cette image apparaissent, au second registre, deux rangées d'anges agenouillés (fig. 42) qui convergent vers une inscription en géorgien disant : « Les troupes d'archanges en adoration, les séraphins-chérubins, entourent ... (le Seigneur) »[256]. Cette inscription est aussi inhabituelle que les anges agenouillés. Elle pourrait appartenir à l'Apocalypse : « Et tous les anges se tenaient autour du trône..., et ils se prosternèrent sur leurs faces devant le trône et ils adorèrent

42. Ači, Saint-Georges, anges agenouillés.

242. Cf. Dombrovski, *op. cit.*, pp. 78-85, (le dessin de la fig. 50 ne rend pas compte de tous les détails de cet ensemble assez abîmé).
243. Isaïe, VII, 13-15.
244. En Svanétie. Inédit. Sur un autre cycle de ce décor, voir S. Ševašidze, *Peintures murales avec un sujet tiré du «Amirandarezaniani» en Svanétie,* in *Moabé,* (édit. de l'Acad. des Sc. de la R.S.S. de Géorgie), XVII, n° 5, 1956, Tbilisi (en géorgien). Photographies personnelles.
245. Représentées sur les bords supérieurs de la conque, elles sont à peine visibles sur notre photographie. Sur le dessin, on aperçoit quelques nimbes (fig. 45) qui sont très petits par rapport au reste.
246. Cf. Thierry, *Ayvali köy...* p. 16, fig. 3 ; Restle, *op. cit.*, III, pl. 522. Dans ces deux églises la Vierge orante du registre inférieur est cependant représentée sans l'Enfant.
247. Cf. par exemple, la chapelle 17 (cf. Clédat, *op. cit.*, XII, 2, p. 73, pl. XL).
248. Cf. par exemple, la chapelle 1727, les chapelles B, F (cf. Quibell, *op. cit.*, I, pl. XXIV, XXV, II, pl. XLVI, LV).
249. Cf. Quibell, *op. cit.*, pl. XXV.
250. Cf. Grabar, *Martyrium,* II, p. 212. L'auteur explique le lien entre les Visions de Dieu dans la conque et la Théotokos dans le registre inférieur en précisant que l'on représente, dans la conque, la théophanie directe mais momentanée, et dans le registre inférieur, la théophanie durable de l'Incarnation du Logos (cf. *Ibid.*, p. 213).
251. Cf. Leroy, *op. cit.*, pl. 13.
252. Cf. Jerphanion, *op. cit.*, pp. 132-133 ; Thierry, *Ayvali köy...*, pp. 12-13, sch. 2. Ici, Marie avec l'Enfant et le Baptiste figurent de part et d'autre du trône de l'Hétimasie.
253. En Svanétie. Les peintures étant très abîmées et composées de deux couches dans l'abside, la datation est incertaine. On s'accorde provisoirement à considérer la première couche comme étant du Xe siècle et la deuxième, du XIIe (cf. T. Ševiakova, *K voprosu o date rospisi v s. Nesgun (Verhnaja Svanetija),* in *Soobščenija A.N. Gruz. SSR.* vol. XXIII, n° 1, 1959, Tbilisi, pp. 115-120 ; T. Virsaladze, *L'art géorgien,* in *L'art des peuples de l'U.R.S.S. des IVe-XIIIe siècles,* vol. 2, Moscou, 1973 (en russe), p. 223 ; V. Silogava, *Les inscriptions...,* (voir le résumé russe).
254. Cf. Maspero, in *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres,* Paris, 1913, p. 290 ; Ihm, *op. cit.*, p. 200.
255. Cf. n° 209.
256. Cf. D. Iosebidze, *Einige ikonographische und stilistische Züge in der Wandmalerei der Kirche von Atschi aus dem späten 13 Jahrhundert,* Communication au IIe Symposium d'art géorgien à Tbilisi, 1977. L'église se trouve dans la région de Gouria, dans la partie sud-ouest de la Géorgie.

Dieu, en disant Amen!» (Ap. VII,11-12). Le troisième registre est composé de saints évêques[257]. Comme dans les autres absides en Géorgie, les représentations des trois registres de l'abside sont des prolongements de la Déisis dans la conque; mais ici, l'inscription du deuxième registre le confirme expressément. D'autres représentations de cette église complètent le décor absidial.

La voûte est décorée par une Ascension où les apôtres, Marie et les anges sont figurés en deux groupes de part et d'autre du Christ; mais ce qui nous importe est la partie centrale de cette composition : quatre anges volant portent l'auréole du Seigneur et deux autres soufflent dans des trompettes[258] et rappellent la Seconde Venue selon Matthieu (XXIV, 31) : «Il enverra ses anges avec la trompette retentissante et ils rassembleront ses élus des quatre vents, depuis une extrémité des cieux jusqu'à l'autre». Ces anges du Jugement Dernier et deux inscriptions en géorgien relient l'Ascension à la Déisis dans la conque. Sur le côté Nord de la voûte, on lit : «Hommes Galiléens, pourquoi vous arrêtez-vous à regarder au ciel?» et sur le côté Sud : «Il reviendra de la même manière que vous l'avez vu allant au ciel» (Actes I,11). Ces versets sont ceux qui suivent immédiatement le récit de l'Ascension, dans les Actes des Apôtres, et ils annoncent la Seconde Venue. Le sens parousiaque de la Déisis dans la conque que prolonge cette Ascension[259] est ainsi précisé.

En face de l'abside, le mur Ouest montre, à la hauteur de la conque et lui faisant face, une image qui a les dimensions de la Déisis. Elle représente l'Hétimasie. A l'intérieur d'une auréole ronde apparaît le trône avec le livre, le suaire, la croix et la colombe. Deux chérubins se pressent contre le trône, comme pour le soutenir. Sur un tabouret, devant le trône, on aperçoit un calice. Les archanges Michel et Gabriel sont figurés en pied de part et d'autre du trône en attitude d'adoration ou de prière (fig. 43). Cette composition est chargée de plusieurs contenus symboliques : il s'agit du dogme et du mystère de la Trinité (présence de la colombe)[260], d'un rappel de la Seconde Venue (les forces angéliques)[261], d'une image du sacrifice rédempteur (les instruments de la Passion) et de son actualisation par l'intermédiaire de la liturgie et de l'eucharistie (le calice). L'ensemble fait penser à la Seconde Venue et au Psaume IX,7,(8) : «Il a établi son trône pour le Jugement» ou encore aux paroles de saint Éphrem : «la Trinité sera portée à Jérusalem comme sur un trône»[262].

Quant à l'emplacement de cette Hétimasie et de sa mise en relation avec le thème de l'intercession, on en connaît des exemples plus anciens. A la chapelle Saint-Zénon à Rome (IXe s.), on assiste à un vis-à-vis tout à fait analogue : le thème de l'intercession apparaît sur la lunette Est et l'Hétimasie avec les saints Pierre et Paul, sur la paroi face à l'autel[263]. Plus tard, dans la composition du Jugement Dernier, l'Hétimasie sera représentée au deuxième (Paris. gr. 74)[264] ou au troisième registre (ivoire du Xe-XIe s. au Victoria and Albert Museum)[265], mais elle restera toujours dans l'axe central, comme l'image du Christ. L'Hétimasie d'Ači est située face à la Déisis-Vision de l'abside, à l'extrémité Ouest de l'axe médian qui traverse l'église horizontalement dans le sens de la longueur. Elle a donc la même place par rapport à la Déisis que sur cet ivoire,sinon que l'axe vertical du Jugement Dernier sur l'ivoire devient ici axe horizontal.

Le thème de l'intercession et l'Hétimasie ont été souvent liés de façon encore plus directe, dans une seule et même image. Le trône tient alors la place du Christ, comme on l'observe à Saint-Michel de l'Archangelos (XIe ou XIIIe s.)[266] et, beaucoup plus tard, à Dečani[267]. G. de Jerphanion avait raison de voir dans le trône représenté ainsi un symbole de la rédemption; il s'agit là d'une autre formule que

257. De gauche à droite on voit les saints Nicolas, Basile, Jean Chrysostome, Grégoire le Thaumaturge, Jacques, frère du Seigneur, Athanase.

258. Un schéma très analogue de l'Ascension a été observé par Melle Josebidze (cf. note 206), à Sainte-Sophie de Trébizonde (cf. D. Talbot Rice, *The Church of Haghia Sophia at Trébizond*, Edimbourg, 1968, p. 105, fig. 70).

259. A propos du rapprochement Ascension-Deuxième Parousie, voir aussi Grabar, *Martyrium...*, II, pp. 179, 208-210.

260. La croix et l'Évangile sur le Trône signifient à eux seuls le Fils dans le sein du Père. Ici, on y ajoute la colombe, la Trinité est donc complète.

261. On pense à Matthieu (XXV,31) : «Lorsque le Fils de l'homme viendra dans sa gloire, avec tous les anges, il s'assiéra sur le trône de sa gloire», et aussi au cycle de la Seconde Venue à Dečani, où une multitude d'anges entoure le trône de l'Hétimasie (cf. Petković et Bošković, *Dečani...*, pl. CCLXXIII.

262. Cf. Assemani, *Syriaque-Latin...*, III, p. 636; Millet, *Dalmatique...*, p. 24, n° 2.

263. Cf. Van Berchem et Clouzot, *op. cit.*, p. 238-240.

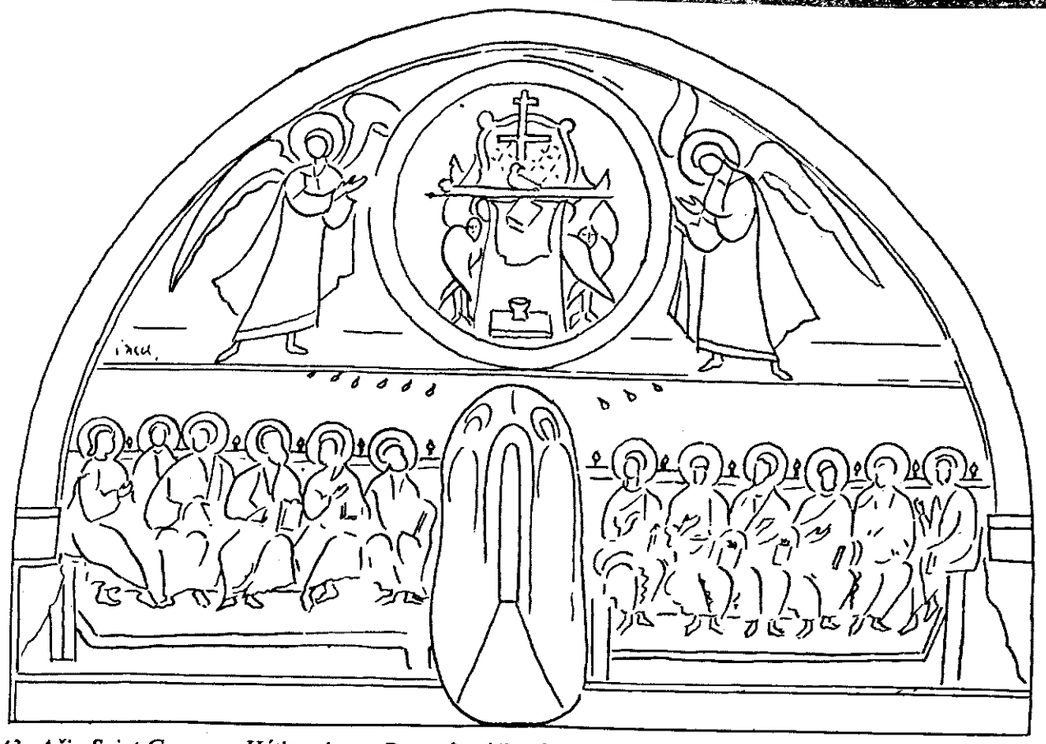
264. Cf. H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, Paris, fol. 93v.

265. Cf. Christe, *op. cit.*, fig. 111.

266. Cf. note 251.

267. Cf. Petković-Bošković *Dečani*, pl. CCLXXIII; Millet, *Dalmatique...* pl. IV.

268. Cf. Thierry, *Ayvali kilise ou pigeonnier de Güli Dere*, in *Cah. Arch.* XV, pp. 116, sq., 130, sq.; Christe, *op. cit.*, p. 41, sq.



43. Ači, Saint-Georges, Hétimasie et Pentecôte (d'après Josebidze).

celles analysées jusqu'ici pour figurer la prière d'intercession au moment de la Seconde Venue, dont on accentue ainsi l'aspect triomphal.

Sous l'Hétimasie d'Ači, on voit les apôtres assis côte à côte, sur un seul rang, ce qui rappelle la structure formelle dans laquelle ils apparaissent dans le Jugement Dernier. Mais de petites flammes rouges au-dessus de leurs têtes (invisibles au premier coup d'œil) indiquent qu'on illustre la Pentecôte (fig. 43) et que l'Hétimasie remplace la colombe du Saint-Esprit. De tels schémas, et l'Hétimasie est alors incorporée à l'image de la Pentecôte, sont bien connus, mais il est rare d'y trouver les apôtres assis en rang. C'est sans doute avec une intention particulière que l'on a choisi de figurer les apôtres ainsi à Ači. La ressemblance de l'image avec la partie supérieure du Jugement Dernier est évidente. Si les douze apôtres se trouvent sous l'Hétimasie qui leur tient lieu de colombe du Saint Esprit et de main divine, si elle est exactement en face de l'abside et reliée à elle par l'Ascension dans la voûte, c'est sans doute que l'on voulait qu'elle soit aussi un rappel à Matthieu (19,29) : «... quand le Fils de l'homme, au renouvellement de toutes choses, sera assis sur le trône de sa gloire, vous qui m'avez suivi, vous serez de même assis sur douze trônes, et vous jugerez les douze tribus d'Israël».

On se trouve à Ači devant un ensemble qui est une évocation du salut et du triomphe du Christ après sa résurrection. Les premières étapes de ce triomphe sont l'Ascension et la Pentecôte; elles annoncent sa victoire définitive qui est le retour à la fin des temps. La conséquence de ce retour — le Jugement Dernier — n'est pas représentée directement mais suggérée par des allusions éparses (prière d'intercession de la Vierge et de saint Jean, anges buccinateurs, Hétimasie complexe avec présence des forces angéliques, structure formelle du schéma de la Pentecôte).

Il faudrait rappeler, à propos du programme examiné à l'église d'Ači, que l'association iconographique entre la Vision prophétique, l'Ascension et le thème de l'intercession existait déjà à une haute époque, puisque les trois sujets sont réunis en une seule image dans l'Évangéliaire de Rabbula et sur l'ampoule n° 20 de Bobbio, déjà évoquée ici. Ce rapprochement est maintenu, au moyen âge, dans la périphérie orientale, comme on peut le voir également à Saint-Jean de Güllü dere[268]. Le programme d'Ači apparaît ainsi comme une sorte de version très étendue, par les surfaces qu'elle occupe, de diverses associations iconographiques auxquelles on était habitué dans cette partie du monde byzantin.

Si le programme d'Ači reste exceptionnel, on voit assez fréquemment, en Svanétie, l'Ascension ou la Pentecôte sur le mur occidental, face à la Déisis. Elle occupe alors de préférence le deuxième

44. Svanétie, Laštkhver, Saints-Archanges, Transfiguration et Entrée à Jérusalem.

269. Le premier registre de ce mur est occupé par la Présentation du Christ au temple.

270. La Pentecôte occupe la partie Sud du mur occidental. Dans la partie Nord de ce mur, on voit à nouveau sainte Catherine et le portrait, très abîmé, d'un donateur avec le modèle de l'église. Au-dessus de la Pentecôte apparaît la Transfiguration.

271. A Jérusalem, le Christ a été accueilli comme « Roi d'Israël » (Jean XII,14). Voir des parallélismes entre les deux triomphes du Christ analogues à ceux relevés en Géorgie, dans les églises et les miniatures d'Éthiopie (cf. Cl. Lepage, *Le Christ en gloire et les quatre animaux célestes dans l'ancienne peinture murale d'Éthiopie*, (deuxième partie), in *Documents pour servir à l'histoire de la civilisation éthiopienne*, fasc. 7, p. 94.

272. Cf. A. Grabar, *L'empereur...* p. 234, sq.

273. Cf. M. Sacopoulo, *Le linteau copte dit d'Al-Moâllaka*, in *Cahiers Archéologiques*, IX, 1957, pp. 98-115.

274. Cf. F. Volbach, *Die Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 2e éd., Mayence, 1952, fig. 142; S. Der Nersessian, *Art arménien...*, fig. 49.

275. Dans cette représentation Jésus porte la croix comme un trophée de la victoire et une personnification de Jérusalem se tient devant la ville avec une corne d'abondance, comme dans les images de l'Adventus (cf. Grabar, *L'empereur...*, p. 236). Sur le cadre latéral de ce plat de reliure se suivent quatre petites scènes des Miracles du Christ qui se relient admirablement à l'iconographie triomphale des trois représentations principales.

276. Cf. M. et N. Thierry, *Nouvelles églises...*, pp. 93, 147.

277. Cf. Mercenier, *op. cit.*, II, 2e partie, p. 70.

278. Cf. *Ibid.*, pp. 80-81.

279. L'inscription géorgienne et sa traduction russe, chez Virsaladze, *Mackhvariši...*, p. 219.

registre, comme c'est le cas à Saint-Jean-le-Théologien à Laštkhver[269] ou à l'église du Sauveur à Čokould[270].

Dans d'autres églises, une très grande image de l'Entrée à Jérusalem qui s'étire en longueur et constitue une frise est représentée sur le mur occidental. Ceci est le cas à Laštkhver (église des Saints-Archanges, fig. 44), Ieli, Adiši (église du Sauveur), Mackhvariši. A Tanguil, la Pentecôte et l'Entrée à Jérusalem se partagent le mur occidental, tandis que l'Ascension prend place sur le côté occidental de la voûte et se rapproche ainsi de Ači.

L'importance et l'emplacement de l'Entrée à Jérusalem dans les églises citées est peu commune. Pourquoi place-t-on cette image en face de la Déisis-Vision et lui donne-t-on une taille disproportionnée par rapport aux autres représentations des Grandes Fêtes, alors qu'elle ne jouit ni d'un emplacement particulier, ni d'une importance qui la détacherait de ce cycle, dans les églises de tradition constantinopolitaine ?

Manifestement, on établit ainsi une relation bien connue à l'époque paléochrétienne. Une représentation triomphale du Christ au ciel (la Déisis), est

45. Oubisi, abside, Déisis.

complétée par l'image du triomphe terrestre du Christ qu'est l'Entrée à Jérusalem[271]. Primitivement, ce dernier schéma avait été créé, comme on le sait, sur le modèle d'une image qui illustrait le triomphe de l'empereur et les cérémonies de l'*Adventus*[272] dans la Rome antique.

Le triomphe terrestre du Seigneur avait déjà été mis en rapport avec son triomphe céleste sur le sarcophage de Junius Bassus (IVe s.) et sur le linteau copte dit d'Al-Moâllaka (IVe-Ve s.), au Caire[273], puisqu'on y trouve une juxtaposition de l'Ascension et de l'Entrée à Jérusalem. Ces différents triomphes se suivent également sur le plat supérieur de la reliure en ivoire de l'Évangile d'Etschmiadzin (VIe s.)[274] : tout en haut, deux anges-victoires portent la croix; ils sont suivis par le Christ trônant et, en bas, par l'Entrée à Jérusalem[275]. Dans deux églises cappadociennes, à Yilanli kilise et Pürenli Seki kilisesi, une inscription grecque qui évoque le parallélisme entre les deux triomphes accompagne l'Entrée à Jérusalem et dit : « ... le trône dans le ciel, l'ânon sur la terre, les palmes... »[276]. Tous ces parallélismes des deux triomphes — céleste et terrestre — du Christ sont également évoqués au cours de l'office du dimanche des Rameaux. Cet office est, en effet, considéré comme celui qui ouvre les « solennités de la Rédemption »[277]. On y rappelle qu'à la veille de son entrée à Jérusalem, le Christ a ressuscité Lazare et donné ainsi un gage de sa future résurrection. Au cours des vêpres la signification de cette entrée triomphale est précisée : « Tandis qu'il approchait de Jérusalem, le peuple assis dans les ténèbres de la mort, prenant en main des branches d'arbres... prédisait sa Résurrection... »[278]. C'est d'ailleurs exactement ce que suggère l'inscription qui accompagne l'Entrée à Jérusalem à Mackhvariši, puisqu'elle dit : « Entrée à Jérusalem, résurrection (des rameaux) de Notre-Seigneur »[279]. Ainsi, la Déisis-Vision dans l'abside, image du triomphe céleste du Christ mais aussi de la rédemption, se trouvait complétée tout naturellement par la représentation de l'Entrée à Jérusalem qui en fut une sorte de préfiguration.

A Mackhvariši, l'Entrée à Jérusalem occupe le deuxième registre du mur occidental, tandis que le premier (lunettte) montre l'Ascension ; il en est de même à Laštkhver, mais c'est la Transfiguration qui apparaît au premier registre (fig. 44). Ces ensembles sur le mur occidental sont parfaitement

homogènes et en parallèle avec les représentations de l'abside (Déisis), puisque les images qui les composent reflètent toutes un moment différent du triomphe du Christ sur terre, tel qu'il a été révélé aux apôtres.

10. Le programme complexe d'Oubisi.

La mise en rapport direct de la Déisis avec des images autres que celles du chœur est répétée dans la petite église d'Oubisi, (fin XIVe s.)[280], en Imérétie. La Déisis-Vision dans la conque montre un Christ sensiblement plus grand que les autres figures; il est assis sur un trône en bois, assez simple en comparaison de ceux décorés de pierreries, que l'on voit en Svanétie. Il tient le livre fermé de la gauche et bénit de la droite, la main ramenée devant la poitrine (fig. 45); une inscription grecque le nomme; à sa droite on voit un tétramorphe couvert d'yeux (fig. 47), accompagné de plusieurs inscriptions géorgiennes : tout en haut on lit : « chérubin » puis, auprès des quatre têtes du tétramorphe, respectivement : « Jean l'évangéliste », « évangéliste Matthieu », « évangéliste Luc », « évangéliste Marc ». A la gauche du Christ figurait un hexapétrige, à moitié détruit aujourd'hui, avec l'inscription géorgienne « séraphin ». De part et d'autre de ce noyau central apparaissent la Vierge et le Prodrome en prière; derrière chacun de ces personnages se tiennent cinq anges en costume impérial (fig. 46). Les deux archanges qui les conduisent sont accompagnés par une inscription géorgienne, respectivement « Archange Michel » (près de la Vierge) et « Archange Gabriel »[281]. Au-dessus de la tête du Christ est figuré un très grand Mandylion. On confond ici le tétramorphe d'Ézéchiel (Ez. I,5-10; X,14) et les quatre vivants de l'Apocalypse devenus les symboles des évangélistes. C'est ce qui explique qu'on nomme chacune des têtes du tétramorphe en citant un évangéliste dont l'œuvre est ainsi suggérée.

Les allusions aux évangélistes dans cette Déisis-Vision font penser de nouveau à une formule de transition qui a pu précéder la constitution définitive d'un tel schéma. Au Couvent Blanc près de Sohâg (1124)[282], on voit en effet un Christ trônant dans une gloire au bord constellé; celle-ci est entourée par quatre paires d'ailes couvertes d'yeux, dont jaillissent les quatre animaux. De part et d'autre de ce noyau central figurent quatre médaillons avec les évangélistes écrivant. Ils tiennent à la main des chartes rédigées en arménien[283]. Dans l'arc de l'abside apparaissent quatre médaillons avec des archanges en buste; tout en haut, au niveau de la tête du Christ, la Vierge en prière et saint Jean sont figurés en buste dans des médaillons. Il leur suffira de glisser de l'arc dans la conque et d'exprimer plus clairement le geste de la prière pour que le schéma d'une Déisis-Vision avec la présence, réelle ou seulement suggérée, des quatre évangélistes soit constituée.

Comme à Safara, le deuxième registre de l'abside d'Oubisi se rapproche du programme byzantin, mais il n'en demeure pas moins original, car les deux scènes qui représentent la Communion des apôtres sont séparées par une image de la Cène (fig. 48). Au-dessus (Mandylion), et immédiatement au-dessous de la Déisis-Vision, on trouve donc à nouveau une évocation insistante du sacrifice et de son actualisation par la liturgie au moment de l'Eucharistie.

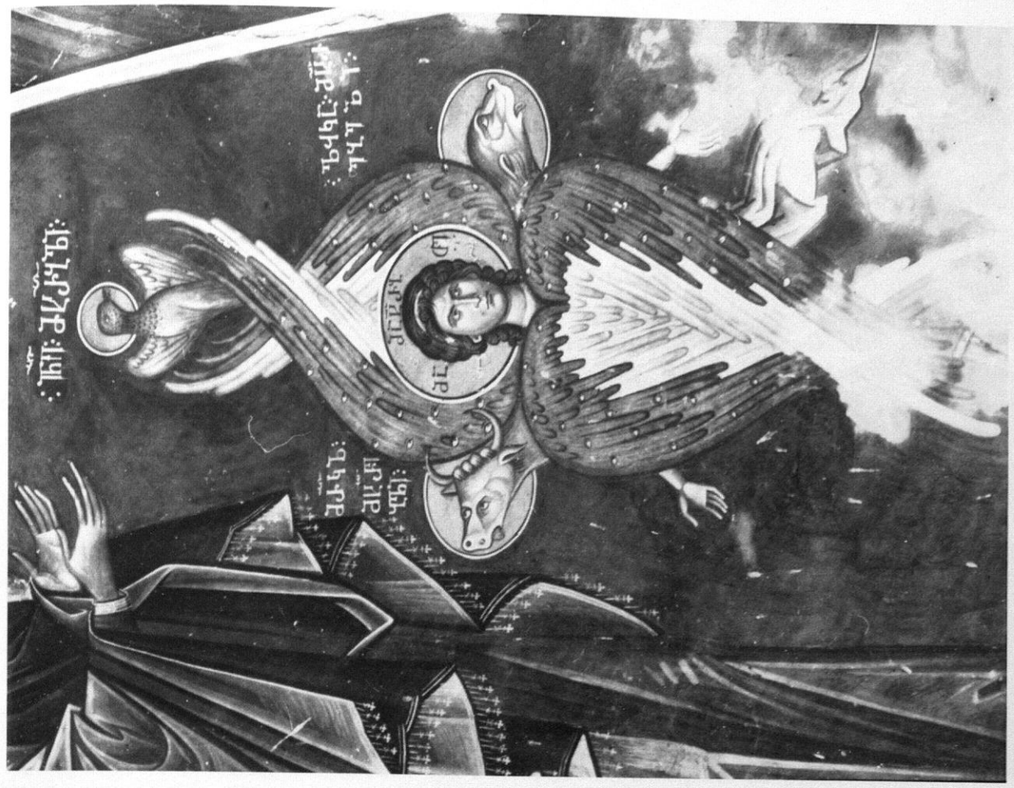
Le décor de toute l'abside, et surtout la Déisis-Vision dans la conque, est relié aux trois médaillons qui occupent l'axe de la voûte (fig. 49) et illustrent le dogme de la Trinité. Près de l'abside, l'Ancien des jours (fig. 50), en buste, vêtu de blanc, les cheveux blancs, symbole d'éternité, entourés d'un nimbe rouge, tient le rouleau de la gauche et bénit de la droite. Il apparaît dans une gloire lumineuse d'un bleu très pâle, en forme de losange. Quatre hexapétriges la portent. Des rayons rouges partent de l'Ancien des jours, traversent la gloire

280. En Imérétie. Cf. Š. Amiranašvili, *Ubisi, Materialy po istorii Gruzinskoj stennoi živopisi,* Tiflis, 1929; *id., Georgian painter Damiane,* Tbilisi, 1974. (Album avec des planches en couleur et dix pages de texte).

281. Je remercie Mme Inga Lordkipanidze de m'avoir apporté son aide pour la localisation et la traduction de ces inscriptions.

282. Cf. V.G. de Bock, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne* Saint-Pétersbourg, 1901, p. 41, sq., pl. XXI; Monneret de Villard, *Les Couvents près de Sohâg...,* pl. 15. Deux inscriptions, dont on a d'abord confondu le sens, mettent en cause la date de 1124 qui est probablement celle d'une reprise et de l'achèvement des travaux. En effet, une inscription arménienne cite le peintre Théodore; une autre inscription copte parle du peintre Théodore de Terbedide et donne la date 1124. J. Leroy (*op. cit.* p. 132) a formulé récemment l'hypothèse que le peintre Théodore de l'inscription arménienne était un arménien. Il en déduit que les peintures de l'abside ont été commandées par un arménien après 1076, lorsque Grégoire devient évêque des Arméniens d'Égypte. Théodore de Terbedide, peintre égyptien, aurait achevé les peintures en 1124.

283. Une des premières juxtapositions des zodia et des évangélistes eux mêmes a lieu à Saint-Vital de Ravenne (cf. Van Berchem et Cluzot, *op. cit.,* fig. 187-189).



47. *Oubisi, abside, Déisis, détail : le tétramorphe.*

46. *Imérétie, Oubisi, Déisis, détail : Marie et les anges.*

48. Imérétie, Oubisi, Cène.

49. Imérétie, Oubisi, abside et voûte.

et se prolongent sur le fond bleu foncé. Bien entendu, on illustre ici Daniel (VII,9,13-14) : « l'Ancien des jours s'assit. Son vêtement était blanc comme la neige et les cheveux de sa tête étaient comme de la laine pure... ». Les hexapétriges qui entourent la gloire bleue évoquent Ézéchiel : « Je regardai, et voici, sur le ciel, qui était au-dessus de la tête des chérubins, il y avait comme une pierre de saphir... » (Ez. X,1), et plus loin : « La gloire de l'Éternel se retira du seuil de la maison et se plaça sur les chérubins. Les chérubins déployèrent leurs ailes, et s'élevèrent de terre ... et la gloire du Dieu d'Israël était sur eux, en haut » (Ez. X,18-19).

La signification de l'Ancien des jours se précise au cours du moyen âge à Byzance ; pour les iconographes, il devient indubitablement une préfiguration du Christ avant l'incarnation et une épithète (Verbe, Éternel et Commencement) ; lorsqu'on

représente la Trinité, il signifie Dieu le Père connu à travers son Fils.

Plus loin, le Christ en buste avec l'évangile fermé est figuré dans une mandorle bleue en forme de losange qui s'inscrit elle-même dans une gloire ronde, ocre et rouge (fig. 51). Huit rayons de lumière partent du Christ et traversent à nouveau le champ bleu du losange. Aux quatre côtés de celui-ci apparaissent les quatre animaux tenant les livres des évangiles. Il s'agit du Christ incarné, deuxième personne de la Trinité, dont témoignent les évangélistes assimilés aux quatre animaux[284].

Dans le troisième segment de la voûte, la scène s'inscrit dans un médaillon bleu pâle (fig. 52). En haut, la main de Dieu sort d'un segment du ciel (rouge). Plus bas, deux anges tiennent les deux battants de la porte ouverte du ciel qui permet d'apercevoir une multitude d'anges. De la main de Dieu part un rayon au bout duquel apparaît la colombe du saint Esprit qui descend le long de la voûte vers le Baptême (fig. 53) ; celui-ci se trouve sur son versant Nord. D'autres rayons rouges partent de la porte ouverte du ciel dans toutes les directions. La porte du ciel figurée ainsi nous est connue par les nombreux schémas de la Dormition de la Vierge du XIVe siècle et quelques schémas exceptionnels du Baptême, comme on le voit à la Péribleptos de Mistra[285], ou sur une icone du XIVe siècle au Musée de Belgrade[286]. Mais quels que soient les schémas antérieurs ou contemporains au nôtre, il semble bien que là aussi il faut chercher l'explication de la particularité iconographique des portes du ciel dans le récit évangélique du Baptême qui parle des « cieux qui s'ouvrirent » pour laisser descendre l'Esprit comme une colombe (Marc, I,10) et dans l'Apocalypse (IV,1) qui dit : « Après cela je regardai, et voici une porte était ouverte dans le ciel ». Tout de suite après, les versets IV,6-8 parlent de la vision de Dieu.

Ce qui nous intéresse ici est moins le schéma iconographique de la Trinité que sa mise en rapport avec la Déisis dans l'abside. Les liens qui s'établissent entre les deux sujets, dont l'un prolonge directement l'autre dans l'espace architectural de l'édifice, s'expliquent si l'on situe la Déisis avec les chœurs angéliques à la fin des temps, comme nous y incite la prophétie déjà citée de Daniel et les paroles de la liturgie qui s'en inspirent. C'est encore selon Daniel que le Fils de l'homme s'avance vers l'Ancien des jours pour en recevoir la domination, la gloire et le règne (Dan. VII,13-14). De leur côté, les théologiens et exégètes byzantins ont beaucoup insisté sur cette présence de la Trinité dans la Seconde Venue et le Jugement Dernier. Ainsi, Saint Éphrem dit dans son sermon syriaque : « Le Fils ne viendra pas sans le Père, au tribunal il siègera à sa droite. L'esprit descendra aussi pour purifier l'iniquité de la Terre », et saint Basile reprend la même idée[287]. Une association intime entre la Déisis et l'Ancien des jours est d'ailleurs réalisée dès la fin du XIIe siècle à Saint-Nicolas Kasnitzis à Kastoria, où l'Ancien des jours apparaît dans la Déisis (narthex) à la place du Christ[288].

Les images de la Trinité connaissaient, à Byzance, une vogue grandissante à partir du XIIe siècle. Au XIVe siècle, on observe des représentations souvent très semblables à celles de la Trinité d'Oubisi, comme c'est le cas à l'église de Bjelo Pole (1254-1255)[289], aux Saints-Constantin et Hélène à Ohrid (dernier quart du XIVe s.)[290], à Saint-Nicolas Bolnički (XIVe s.)[291], à la chapelle Saint-Grégoire (1364-1365) de la Péribleptos à Ohrid[292], et à la Péribleptos de Mistra[293]. Or, c'est

284. Ceux-ci représentent également, dans notre contexte, les quatre forces du Logos qui agissent dans le monde (cf. Neuss, *op. cit.*, p. 26, sq.).

285. Cf. G. Millet, *Les monuments de Mistra*, Paris, 19, pl. 118,3.

286. Cf. K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Mijatev, S. Radojčić, *Frühe Ikonen*, Vienne-Münich, 1965, pl. 75.

287. Cf. Millet, Dalmatique..., p. 17.

288. Cf. S. Pélékanidis, *Kastoria*, Salonique, 1953, pl. 59a.

289. On voit, dans la voûte, l'Ancien des jours flanqué, à gauche, par l'Hétimasie (avec les instruments de la Passion et entourée d'une double auréole de lumière portée par quatre séraphins) ; cette Hétimasie apparaît entre les portes ouvertes du ciel que tiennent deux chérubins. Plus bas on aperçoit, dans un losange, la colombe du Saint-Esprit ; enfin le Christ trônant, dans une gloire portée par quatre anges, représente à la fois la seconde personne de la Trinité et la partie supérieure de l'Ascension. La partie inférieure de cette composition figure au-dessus de la conque absidiale, sur le mur Est (cf. P. Simić, *Freska Vasnesenija Christovog u Bijelom Polju i njena liturgijska podloga*, in *Zograf*, 4, 1975, pp. 21-23, fig. 1.

290. Dans la voûte, le Christ, dans une auréole ronde, est entouré par quatre chérubins ; à côté de lui, l'Ancien des jours, dans une gloire de forme complexe, est flanqué par les symboles des évangélistes ; le troisième médaillon montre l'Hétimasie avec les instruments de la Passion, la colombe du Saint-Esprit et deux anges (cf. G. Subotić, *Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu*, Belgrade 1971, p. 75, fig. 11.

291. Ici, les trois images du Christ Pantocrator, de l'Hétimasie et du Christ Ange du grand conseil sont reliées à l'Ascension qui figure dans le bêma (cf. K. Balabanov, *Sv. Nicola Bolnički vo Ohrid*, in *Kulturno nasledstvo*, II, Skopije, 1961, p. 43.

292. Cf. V. Djurić, compte rendu sur le livre de Š. Amiranašvili sur Oubisi, in *Zograf*, 4, p. 76.

293. On y voit l'Ancien des jours figuré en pied, dans une mandorle ovale, la colombe du Saint-Esprit, dans une petite gloire ronde, et le Christ (en pied) en grand prêtre, faisant partie de la Divine liturgie (cf. Millet, *op. cit.*, fig. 113,2).

50. Imérétie, Oubisi, voûte, l'Ancien des jours.

51. Imérétie, Oubisi, voûte, le Christ.

52. Imérétie, Oubisi, voûte, les portes du ciel avec la descente de l'Esprit saint

53. Imérétie, Oubisi, voûte, Baptême.

précisément à partir du milieu du XIVe siècle que l'influence byzantine et proprement constantinopolitaine devient considérable en Géorgie, en partie grâce à l'arrivée d'artistes grecs qui travaillèrent dans le pays[294]. On comprend donc aisément que l'on ait choisi cette forme de représentation de la Trinité dans la voûte, en la reliant sémantiquement et «matériellement» à la représentation dans l'abside. Mais il ne s'agit pas là d'une combinaison iconographique fortuite. Tous les schémas de la Trinité qui viennent d'être mentionnés sont chargés d'allusions à la Seconde Venue, non seulement à cause de l'Ancien des jours et des textes déjà cités, mais sans doute aussi parce que Jésus parle surtout du Père et de l'Esprit, dans un contexte qui annonce les temps futurs, ou plutôt la fin des temps et son retour. Ceci est très évident dans le chapitre XIV de Jean. Jésus parle de la place qu'il réserverait aux apôtres auprès de lui lorsqu'il aurait quitté la terre (XIV,3-4); tout de suite après, il est question du Père (XIV,9-11) : «...celui qui m'a vu a vu le Père...», et plus loin : «Je m'en vais au Père (XIV,12); Moi et le Père nous reviendrons (XIV,23); Le Père est en moi et que je suis dans le Père (Jean X,38). En commentant Jean (XII,45) : «celui qui me voit, voit celui qui m'a envoyé», et plus loin, Jésus évoque «l'Esprit de vérité que le monde ne peut recevoir» (XIV, 16-17).

Nous sommes donc en présence, à Oubisi, non seulement d'une évocation de la seconde Parousie, mais aussi d'une réflexion sur ce thème. Dans la conque, les éléments empruntés aux Visions d'Ézéchiel et d'Isaïe (séraphin, chérubin, tétramorphe) se combinent avec ceux qui appartiennent à des Visions de la fin des temps, comme celles de Daniel et de Matthieu (milices célestes). La Vierge et saint Jean, intercesseurs au Jugement Dernier et premiers témoins de l'Incarnation sont également présents. Cette image du salut, située à la fin de l'histoire, est soutenue par une allusion à la condition (historique) qui le rendit possible, à savoir le sacrifice de Jésus et son actualisation à travers la liturgie (Mandylion, Scène, Communion des apôtres). La garantie qu'il en est ou en sera ainsi, réside dans la nature de Dieu, triple et un, nature à laquelle le Christ lui-même se réfère constamment. Les images de la Trinité à Oubisi qui s'inscrivent en prolongement direct au-dessus de la tête du Christ et du Mandylion dans la conque (fig. 45,49) complètent ainsi le sens profond du décor de l'abside, et apprennent au fidèle que la raison ultime de ce qui s'y trouve révélé ou représenté a son fondement dans le mystère de l'essence divine.

V. Conclusion

Probablement créée très tôt à Constantinople, à l'aide d'anciens schémas appartenant à l'iconographie impériale et triomphale, la Déisis correspondait aussi à un besoin des fidèles, d'où son succès croissant au moyen âge. Elle exprimait les préoccupations eschatologiques du chrétien et sa prière, auxquelles l'Église et la liturgie répondaient par une promesse du salut. Un survol rapide des emplacements de la Déisis dans les églises des Balkans et en Russie a montré que cette image était très souvent représentée dans le chœur (arcs, lunettes, templon ou iconostase, piliers, murs). A partir du XIIe siècle, le thème de l'Intercession ne quitte plus l'iconostase et se développe sur les piliers et les murs voisins. Il reçoit également d'autres emplacements, mais n'apparaît pas dans la conque absidiale, sauf dans les locaux à destination funéraire et dans de petites églises de type provincial, dans les îles grecques, exceptionnellement — au Péloponnèse, enfin, dans les chapelles rupestres d'Italie méridionale. Tous ces territoires étaient en rapports directs et suivis avec l'Orient byzantin.

En Géorgie et dans toute la périphérie orientale du monde byzantin la Déisis dans la conque est courante. Nulle destination funéraire ne conditionne son emplacement. Il s'agit toutefois d'églises sans coupole qui, de ce fait, condensent dans l'abside des contenus symboliques et dogmatiques diversement répartis ailleurs. La Déisis y est le plus souvent associée à une Vision prophétique, de sorte que les deux sujets séparés à l'origine n'en forment plus qu'un.

Sur le plan historique le processus de cette fusion s'explique. A l'époque pré-iconoclaste un certain nombre d'absides, dans tout le monde byzantin, sont décorées par l'image des Visions des prophètes. A Byzance même, trop peu de monuments de cette époque sont conservés pour qu'on puisse juger de la fréquence de ces images d'origine syro-palestinienne, dans la conque. Il semble pourtant qu'elles étaient, dès le début, plus répandues dans la partie orientale du monde byzantin. La Vierge et les apôtres, au second registre de l'abside, participent souvent à ces théophanies.

Lorsqu'à l'issue de la crise iconoclaste, de nouveaux programmes absidiaux apparaissent à Byzance, l'Orient chrétien ne les adopte qu'à moitié. On y suit grosso modo ce qui se fait à Constantinople, mais de loin et en quelque sorte de l'extérieur. Avant le XIVe siècle, c'est seulement quelques grandes églises géorgiennes qui reproduisent imparfaitement ce programme. Plus souvent de fortes tendances traditionnalistes, soutenues par des liens étroits avec la Palestine, freinent le courant des innovations constantinopolitaines. La conséquence en est le maintien plus ou moins fréquent de la Vision prophétique dans la conque, en Géorgie, en Égypte et en Asie Mineure. Néanmoins, deux importantes innovations constantinopolitaines ne pouvaient laisser indifférents les voisins orientaux de Byzance : la présence désormais constante de la Théotocos dans la conque et le succès que connaît la Déisis à partir du Xe siècle. Aussi, la Vierge et saint Jean en intercesseurs apparaissent-ils aux registres inférieurs de l'abside à la même époque, en Orient. Les images des Visions vétérotestamentaires et de l'intercession sont ainsi figurées côte à côte et donc reliées. Très tôt, les deux sujets fusionnent pour constituer une seule composition dans la conque, dont la signification sera d'emblée quelque peu altérée.

L'ensemble des images de la Déisis dans l'abside, en Géorgie, a été classé en différents groupes, selon leur degré de complexité : les deux premiers, avec le Christ trônant ou les trois personnages en buste, correspondaient à des types classiques du schéma à Byzance. On aurait pu croire qu'il s'agissait de l'intercession constante de la Vierge et du Baptiste en faveur du genre humain. Mais des images, plus ou moins reliées à celle de la conque, ont montré que même ces types d'une apparente banalité sont plus ou moins chargés de connotations eschatologiques[295]. Nous avons assisté ensuite à la fusion entre l'image de la Déisis et celle des Visions. Une telle association correspondait bien à la tendance des Pères de l'Église et des théologiens du moyen âge qui s'efforçaient de voir dans les récits de l'Ancien Testament des préfigurations de la Nouvelle Loi. Dans certaines églises, cette nouvelle Déisis-Vision dans la conque prend une signification plus évidemment eschatologique à cause des références à Daniel et à Matthieu; dans d'autres, on est en présence d'évocations plus complexes de la Seconde Venue grâce à plusieurs représentations liées entre elles et à des inscriptions qui en précisent le sens.

Dans les registres inférieurs de l'abside, dont les images s'associent à celles de la conque, on a vu apparaître quelquefois le Mandylion, la Croix, l'Emmanuel ou Marie au milieu des apôtres et des saints évêques. La Vision de la conque est ainsi complétée par des allusions au Christ participant à l'histoire.

Beaucoup de ces ensembles sont à comprendre aussi comme des révélations explicitées de la nature divine, selon la catégorie temporelle dans laquelle elle s'inscrit. En fait, trois niveaux sémantiques se superposent dans ces représentations. Une première signification concerne le Christ-Dieu cosmique et intemporel dans l'éclat de sa gloire éternelle, tel que l'avaient vu les prophètes; le second niveau de compréhension est proprement parousiaque. A la faveur de l'identité de la plupart des éléments qui entourent le Christ et que mentionnent aussi bien Ézéchiel et Isaïe d'une part, que Daniel et Matthieu de l'autre, et grâce à la reprise de ces textes par l'Apocalypse, il était possible de réunir dans la même image et dans la même personne la représentation du Logos intemporel et celle du Christ Juge de la Seconde Parousie. Mais à travers eux, on évoque aussi le Christ incarné, participant à l'histoire (présence de Marie) pour obtenir la rédemption du genre humain (présence du Baptiste). Ces superpositions sémantiques n'ont rien de contradictoire. Déjà saint Irénée ne disait-il pas que Dieu le Père, invisible et inconnaissable, avait permis aux prophètes de voir, non point son essence mais son œuvre de salut ? Il semble d'ailleurs que, dans bien des cas, les iconographes ont pensé aux trois significations à la fois, en acceptant une certaine fluidité dans les significations.

Dans les ensembles plus complexes comme ceux de Ači et d'Oubisi, et dans les églises où s'établissait une correspondance entre l'image de la conque et l'Entrée à Jérusalem, on assiste chaque fois à une accentuation des valeurs triomphales de la Déisis-Vision. Ainsi le décor d'Ači nous met-il en présence d'une réflexion sur le Christ-Roi messianique, dont le royaume est annoncé par l'Ascension, mûri par l'action de l'Église (rappel à l'Eucharistie) et réalisé au son des trompettes à la Seconde Venue. A Oubisi nous avons vu comment on reliait par l'image l'idée de la Trinité et celle de la Seconde Parousie.

Pour la plupart des types de Déisis examinés, des schémas analogues ou rigoureusement identi-

294. Plusieurs églises de cette époque ont gardé leurs signatures, dont peut-être Oubisi et en tout cas Calendžikha (cf. H. Belting, *Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople en Géorgie*, in *Cah. Arch.* 28, pp. 103-114.

295. Un programme cappadocien achève de nous éclairer à cet égard. A Çerikli kilise on voit une Déisis «simple» avec le Christ trônant dans la conque absidiale, mais de part et d'autre de cette image apparaissent l'Hospitalité d'Abraham — allusion à la Trinité, comme à Oubisi — et les saintes Femmes au tombeau, image de la résurrection (cf. Jerphanion, *op. cit.*, II, 125,1).

ques, situés au même emplacement, ont été signalés dans d'autres régions de la périphérie orientale du monde byzantin qui reçoit ainsi une certaine cohésion et une relative unité iconographique quant aux tendances qui se manifestent dans le décor de l'abside. Cependant, quelques-uns des schémas examinés appartiennent plus particulièrement à la Géorgie. Ceci est le cas pour la Déisis-Vision avec cohortes angéliques dont la formule exacte n'apparaît pour ainsi dire pas ailleurs[296]. Le prolongement quasi systématique de la Déisis sur le templon, en Géorgie, est également caractéristique. Le décor du deuxième et du troisième registre de l'abside (apôtres, saints évêques, croix , allusions diverses à l'incarnation et au sacrifice du Christ), est très semblable en Géorgie et en Asie Mineure, à une exception près : lorsque le Mandylion est figuré au-dessus de l'autel. Les correspondances étroites entre la Déisis-Vision dans la conque et des images situées dans la voûte et sur le mur occidental apparaissent, certes, également en Asie Mineure et dans d'autres régions orientales du monde byzantin, mais elles connaissent un développement plus considérable à Oubisi et Ači. Enfin, la mise en rapport de l'Entrée à Jérusalem avec une Vision théophanique a été observée également en Cappadoce et en Éthiopie, au moyen âge, mais elle y apparaît beaucoup moins souvent qu'en Géorgie lorsque la Vision prophétique est remplacée par une Déisis-Vision. Une dernière particularité de nos programmes géorgiens, par rapport à ceux de l'Égypte et de l'Asie Mineure, est l'absence totale des quatre animaux, aussi bien dans les représentations des Visions que dans celles de la Déisis-Vision dans l'abside.

Par rapport aux programmes constantinopolitains, les différences sont si évidentes qu'elles n'ont pas besoin d'être répétées ici. Il suffira d'indiquer quelques autres traits originaux du décor des églises géorgiennes avec la Déisis-Vision dans la conque qui sont tantôt une conséquence directe du programme absidial, tantôt seulement en accord avec lui : 1. ni le Christ et la Vierge, ni la Déisis ne figurent sur les piliers ou les murs voisins de l'iconostase; 2. le templon ne se transforme pas en iconostase; 3. le Jugement Dernier, bien que connu très tôt dans le pays (dès le XIe siècle à Atheni), est, en règle générale, absent; 4. l'Amnos n'apparaît pas dans ces programmes; 5. la Communion des apôtres y est très rare.

En fait, dans les représentations de la Déisis-Vision, on condense dans l'abside des contenus dogmatiques et liturgiques qui sont répartis dans l'abside, sur les piliers du chœur, dans la coupole et sur le mur occidental, dans les églises de tradition constantinopolitaine, à partir du XIe-XIIe siècle; soit l'équivalent du Pantocrator, de la Vierge à l'Enfant, de la Déisis et du Jugement dernier.

Néanmoins, la différence entre Constantinople et l'Orient ne réside pas seulement dans les moyens d'expression et les arrangements d'ordre formel. Sur le plan des idées exprimées et de la mise en valeur des dogmes, des écarts se manifestent. Ainsi, l'abside byzantine classique est dominée, après le XIe siècle, par le rappel à l'incarnation (Marie), au sacrifice de Jésus et à l'eucharistie garants de la rédemption (Amnos), à la doctrine et aux rites de l'Église (saints Pères officiant avec rouleaux à inscriptions), en tant que reflets d'un ordre céleste (la Communion des apôtres, moment central de la liturgie divine). En Orient, des allusions à l'incarnation et au sacrifice n'apparaîtront que très discrètement dans les registres inférieurs de l'abside. Ce qui sera accentué est, si l'on peut dire, le «résultat» de l'œuvre du salut, à savoir l'immanence de la résurrection et la réalité de la rédemption, et ceci grâce au Dieu tout puissant révélé par les deux Testaments, l'Ancien et le Nouveau, mais dont le mystère reste impénétrable pour les hommes. Les moments clefs de la liturgie que l'on choisit de souligner dans divers ensembles ne sont pas ceux qui parlent du sacrifice sur la croix, mais ceux qui annoncent la Seconde Venue. Et comme celle-ci apparaît dans l'abside et élimine ainsi l'image du Jugement Dernier sur le mur occidental, on minimise du même coup l'idée du couple péché-châtiment déjà réduit à Byzance par rapport à l'Occident. Il semblerait presque que, dans la mesure où on se déplace de l'Occident vers l'Orient, la sensibilité religieuse tend à une accentuation des valeurs optimistes de la doctrine chrétienne, assez proche de l'esprit du christianisme des premiers siècles.

Paris Tania VELMANS.

296. Voir un schéma semblable à Karlik kilise (cf. Jerphanion, *op. cit.*, II, p. 184) qui est cependant très exceptionnel.

Les peintures de la Cathédrale de Kobayr (Tachir)

par Nicole THIERRY

Introduction

Les peintures de la cathédrale de Kobayr sont pratiquement inconnues[1], cependant leur qualité esthétique et la valeur dogmatique de leur programme de sanctuaire leur réservent une place importante dans l'histoire de la peinture géorgienne et byzantine. D'autre part, elles constituent un bon témoignage de la civilisation géorgienne qui prédominait au Tachir à la fin du XIIe siècle.

La cathédrale fait partie d'un complexe monastique établi sur la rive gauche de la rivière Tébet, à 16 km au sud d'Alaverdi, en Arménie soviétique. Une route qui suit le cours de la rivière mène à la gare de Kobayr d'où l'on atteint le couvent en vingt minutes d'une rude montée dans des bois touffus. Les édifices se trouvent sur une plateforme rocheuse, à l'aplomb d'une haute falaise et au bord d'un effondrement du sol qui prolonge une vaste caverne. La paroi sud de la grande église donne sur le précipice (schéma 1).

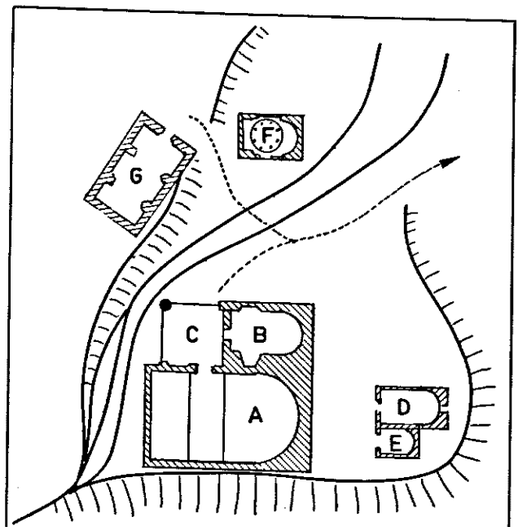


Schéma 1. Kobayr, établissements monastiques. A, grande église — B, chapelle nord — C, narthex détruit.

Le couvent de Kobayr est une fondation des princes bagratides Kourikian, souverains du Tachir, lequel était un royaume arménien qui passa sous protectorat géorgien à la fin du XIIe siècle. L'histoire des monuments est donc liée à celle des Kourikian que nous connaissons par les historiens arméniens et quelques inscriptions lapidaires *in situ*[2]. Pour la cathédrale, une inscription géorgienne gravée sur un oratoire voisin situé à l'est de l'église dit : «Christ-Dieu, souviens-toi de Mariam et de Rousougan à ton avènement. En l'an 6.., moi Mariam, fille du roi Kurike de la famille des Bagratounis, j'ai fait construire cette sainte catholiké avec l'aide de ma sœur Rousougan en notre souvenir et en celui de nos parents, de notre tante Rousougan et de notre frère Abas...»[3]. L'inscription, étant donné les dimensions restreintes de l'oratoire, ne peut se rapporter qu'à la grande église, seul monument pouvant être appelé *catholiké*, c'est-à-dire cathédrale.

La lecture de la date prêtait à discussion, Tchalaliants, Alanian et Lalayants lisaient 602, soit 1153; Movsesian proposait 620 (1171) ou 640 (1191), l'inscription mentionnant en effet Abas, jeune frère de Mariam, dont la naissance est des environs de 1170. Des deux dates proposées par Movsesian, la première, 1171, nous paraît la plus vraisemblable car la terminologie globale : «*en*

1. D. Gordeev, *Bull. du Musée de Géorgie*, III, Tiflis, 1927, p. 204; Ch. Amiranachvili, *Histoire de l'art géorgien*, I, Moscou, 1963 (cité : *Art géorgien*), p. 281. A paraître : I.R. Drampian, Les peintures de la grande église du couvent de Kobayr (1283), dans *Le Caucase et Byzance*, I (discussion personnelle avec l'auteur en 1977); récemment, un album, I.R. Drampian, *Les peintures de Kobayr*, Erevan, 1979 (texte russe, résumé anglais, 30 pp, 53 pl.). Notre étude correspond à trois visites, en 1964, avant nettoyage et restauration et depuis, en 1977 et 1978; communication sur ces peintures au Congrès international d'Études byzantines, Athènes, 1976.

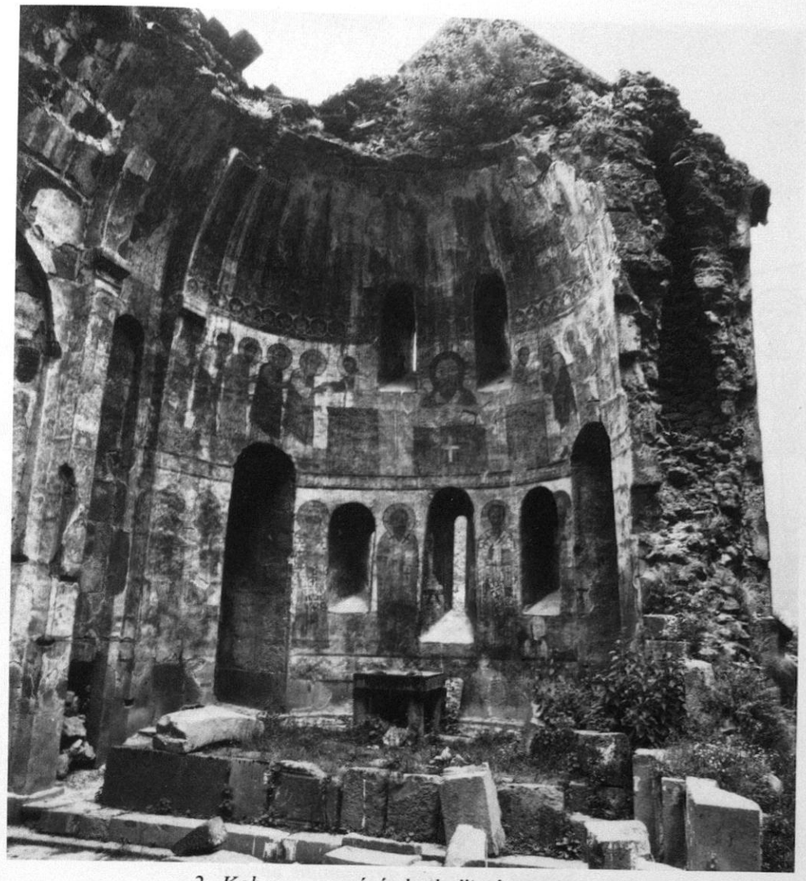
2. H. Eliazarian, *Monuments culturels de la région d'Alaverdi*, Érivan, 1952, p. 30-33; le P. L. Movsesian, *Histoire des rois Kurikian de Lori*, tr. et annot. par Fr. Macler, *Rev. des Et. arm.*, VII, fasc. 2, 1927, p. 209-66 (Lori=Tachir); M. Brosset, mentions dispersées, bibliogr. dans L. Movsesian-Fr. Macler, *op. cit.*, pp. 220, 231, 234, 236, 249, 251 et 262; P. Muradian, *Les inscriptions en langue géorgienne d'Arménie*, Érivan, 1977, pp. 163-84 (pour les inscriptions de Kobayr commentées là, nous remercions de leur aide le Pr. V. Beridze, le P. B. Outtier et P. Donabedian).

3. L. Movsesian, *ibid.*, p. 249; P. Muradian, *ibid.*, p. 169.

1. Kobayr, narthex effondré, portes de la cathédrale et de la chapelle nord.

notre souvenir et en celui de nos parents» laisse entendre que les parents étaient en vie aussi bien que les deux fondatrices; or l'on sait que le roi Kouriké II règna de 1145 à 1185. C'est également la date de 1171 qu'a retenue P. Mouradian.

En annexe à la cathédrale est construite une chapelle nord, de destination vraisemblablement funéraire; sa porte, occidentale, s'ouvre à côté de la grande porte nord de l'église principale (fig. 1). Les deux portes donnent aujourd'hui dans une cour envahie par la végétation, sous des pans d'arcatures qui sont les ruines d'un narthex édifié au XIIIe siècle (sch. 1). Deux longues inscriptions géorgiennes encore lisibles à gauche et à droite de la porte de la cathédrale nous renseignent sur ce *«portique»*, c'est-à-dire le narthex ou *jamatoun*. «En l'an 496 du Chronicon (c'est-à-dire 1276), par la grâce de Dieu et l'intercession de la très sainte Vierge de Chachiani, moi, le moine Giorgi, fils de Šahenšah (II), mandatourthoukhoutsès, avec cette très sainte aide, en ce temps de grande indigence, j'ai pavé cette église avec sa porte et sa cour, et j'ai moi-même restauré les pierres supérieures ruinées..» La seconde inscription qui constitue un texte dense à la suite de la précédente dans la partie inférieure droite répète d'abord fidèlement la première puis poursuit : «Six ans après cela (les premières restaurations de 1276, c'est-à-dire en 1282) j'ai entrepris de peindre ces entrées (ou ce porche)»[4]. Ce deuxième texte ne mentionne aucunement les peintures de la grande église et se rattache exclusivement à la décoration du narthex construit en avant des entrées de la cathédrale et de la chapelle nord; il est de fait que des traces de peintures sont encore accrochées sur les pans ruinés du *jamatoun* et notamment au-dessus de la porte de la chapelle nord (fig. 1) où figurait une Vierge trônant. Il est bien évident, d'autre part, que le donateur qui se targue d'avoir fait peindre les entrées n'a pas fait peindre la grande église ni la chapelle annexe; les décorations murales de ces deux monuments auraient été plus valorisantes et



2. Kobayr, vue générale de l'intérieur (en 1977).

il n'aurait pas manquer d'en faire état. Par définition donc l'inscription exclut les peintures de la cathédrale et la date de 1282 ne peut leur être attribuée[5].

Programme des Peintures

La cathédrale de Kobayr est une haute église à une nef de 19 m de long sur 11 de large à l'extérieur (fig. 2). La voûte est effondrée, comme la partie supérieure de la conque absidale et la plus grande partie du mur sud; les décors sont donc exposés aux intempéries. Les peintures ne sont conservées que dans l'abside et sur la partie attenante du mur nord.

En 1964, lors de notre première visite[6], les peintures étaient très noircies et poussiéreuses mais le dessin était encore net et quelques inscriptions géorgiennes permettaient certaines identifications hagiographiques. Revenus en 1977 et 1978, nous avons trouvé les peintures restaurées. Elles avaient été refixées là où elles se décollaient du mur, puis nettoyées, légèrement reprises et recouvertes d'un film hydrophobe, un auvent étant prévu ultérieurement[7]. Ces restaurations, indispensables, ont les qualités et les défauts de ce genre d'entreprise difficile; certains détails ont été restitués qu'on discernait mal, comme le sujet central de la Communion des apôtres; par contre, d'autres ont été quelque peu effacés comme certaines inscriptions ou le modelé sculptural de quelques visages.

4. P. Muradian, *ibid.*, pp. 171-75.
5. P. Muradian, *ibid.*, p. 175, à partir du texte qui cite de façon spécifique la décoration des portiques, conclut cependant qu'il s'agit également des peintures de l'église; le contre-sens est repris par Mlle Drampian, *op. cit.*, n° 1.
6. Cf. notre communication à Athènes en 1976.
7. Travaux dirigés par M.R. Haroutounian que nous remercions de ces renseignements (Érivan, 1978).

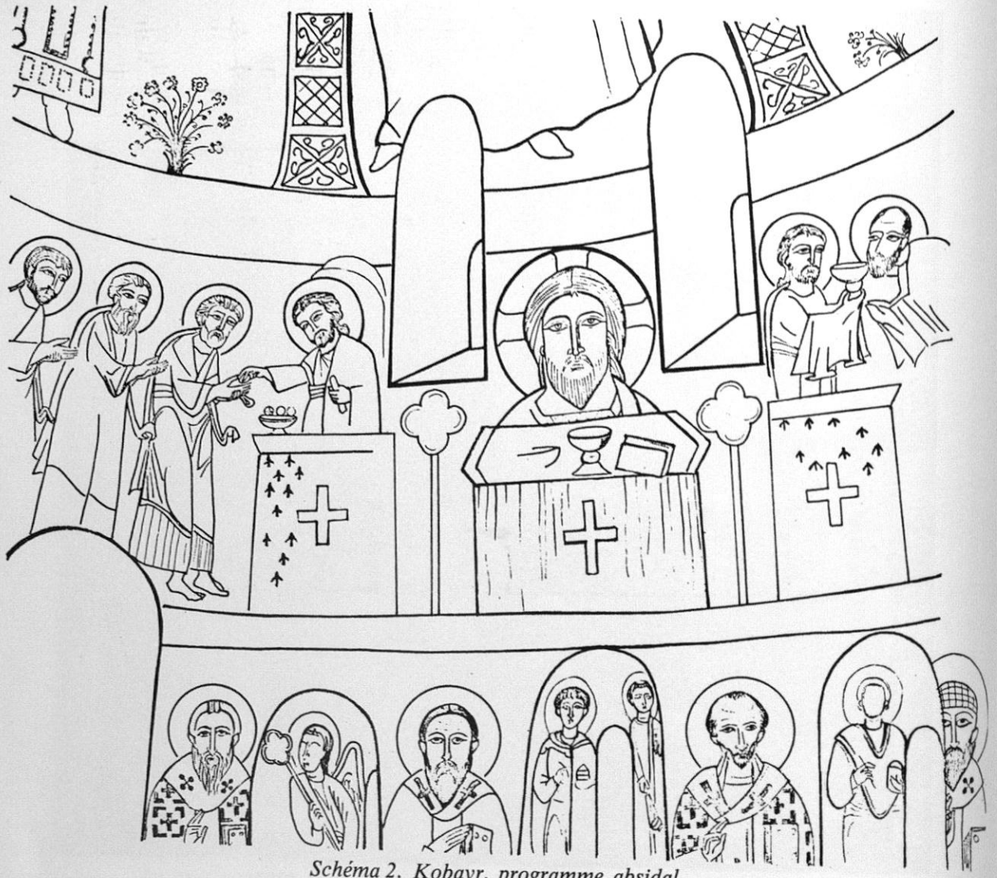


Schéma 2. Kobayr, programme absidal.

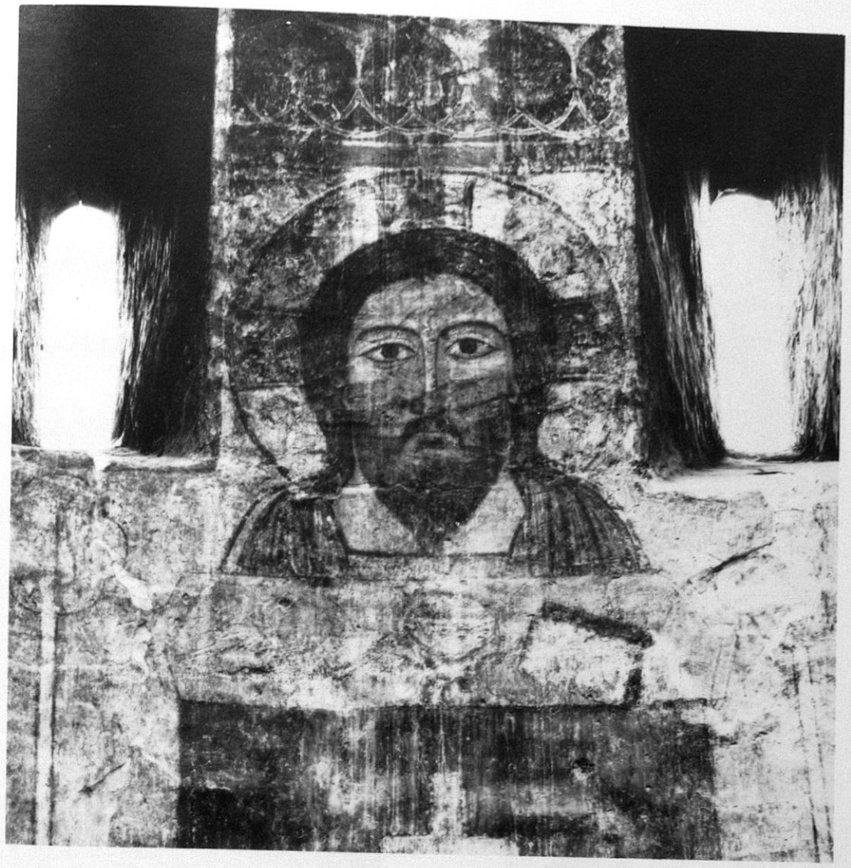
Le programme absidal était composé de trois registres (sch. 2). Dans la conque, il reste les pieds d'un large trône dont les montants sont ornés de rinceaux en accolade; la figure assise était une Vierge à l'Enfant si l'on en juge sur les petits chaussons rouges qui apparaissent au bas de la robe; deux buissons fleuris l'encadraient, puis deux grands archanges debout de face, en costume impérial, dont ne subsistent plus que la partie inférieure de la tunique brodée et les chaussures rouges emperlées. Il s'agissait donc d'une image de glorification de la Théotokos, sujet de tradition byzantine en usage dans les monuments géorgiens de prestige[8], et non de l'habituelle Déisis.[9]. Au nord, après le pilier absidal, s'étageaient deux figures : en haut un archange en costume impérial, dont il ne reste que les pieds, plus bas, le prophète Élie tenant le rouleau et regardant le sanctuaire (fig. 2); ainsi s'enrichissait le sujet central, comme à Tbéti la Vision théophanique.

Le registre moyen était consacré à la Communion des apôtres, conformément à une tradition déjà courante au XIe siècle[10]. L'originalité de la composition tient à son interruption centrale, le

8. Cf. Aténi (1072-89), à Gélati, Église de la Vierge (1125-1130), à Kintzvissi (1207), Timothésoubani (c. 1205-1215), Martvili (milieu du XIVe), etc., Ch. Amiranachvili, *Histoire de la peinture monumentale géorgienne*, I, Tiflis, 1957 (cité : *Peintures*), pl. 52, 53, 97-116; ID., *Art géorgien*, pl. 88; documents personnels.

9. Sur cette image préférentielle, N. Thierry, A propos des peintures d'Ayvalıköy, Programmes absidaux à trois registres avec Déisis en Cappadoce et en Géorgie, *Zographe*, 1974, pp. 5-22 (cité : *Zographe* 1974), pp. 16-22.

10. Révision iconographique à propos de Saint-Michel de Kiev (1111-1112) par V. Lazarev, *Les mosaïques de Saint-Michel*, Moscou, 1966 (cité : *Saint-Michel*); K. Wessel, *Abendmahl und Apostelkommunion*, Recklinghausen, 1964; W.C. Loerke, The monumental miniature, dans *The place of Book illumination in Byzantine art*, Princeton, 1975, pp. 61-97 (cité : *Princeton*); ex. peu connus dans N. Thierry, *Zographe 1974*.



3. Kobayr, le Christ et l'autel.

champ réservé étant occupé par un grand buste du Christ au-dessus de la table d'autel (fig. 3)[11].

Le Christ, dont la tête s'inscrit entre les deux fenêtres absidales, est présenté de face, vêtu d'une tunique à col brodé et du manteau, sans accessoire sacerdotal. Son buste est coupé au ras du col, se projetant en arrière de la table d'autel tendue d'un drap rouge que marque une croix (fig. 2). Sur la table, au centre, est posé le calice; latéralement, on devine encore, à gauche, la patène (plus distincte jadis), et à droite le livre fermé. Sur la photographie de 1964, on reconnaît mieux qu'aujourd'hui la forme du calice, la boule qui orne la hauteur du pied et la forme évasée de celui-ci Par contre, les restaurateurs ont fait apparaître le livre ainsi que les deux rhipidia qui, fichés sur les côtés, encadrent la table.

Les deux parties symétriques de la Communion des apôtres sont rejetées de part et d'autre des fenêtres. Il s'agit de deux cohortes sagement disposées; au nord, les apôtres qui suivent Pierre répètent son geste (fig. 4 et 5), ils tendent la main droite que soutient la gauche cette attitude étant déjà en usage au début du XIIe siècle et se retrouvant dans l'église voisine d'Ahtala[12]. Au sud, les apôtres reprennent le mouvement de Paul (fig. 6) qui se penche en avant, les deux mains tendues sous un pan du manteau.

A gauche, le Christ, debout derrière l'autel, se profile en avant du ciborium. La draperie ocre de l'autel est ornée d'une grande croix centrale et d'un semis d'éléments trifoliés. Jésus tient le rouleau et donne à Pierre le pain liturgique rond dont on voit trois exemples dans la patène posée sur l'autel. La disposition de ces trois pains consacrés, leur forme et le geste de préhension du Christ se retrouvent

11. En 1964, nous n'avions identifié que le buste du Christ et nous pensions qu'il tenait calice et patène.

12. V. Lazarev, *Saint-Michel*, fig. 74; docum. pers.; infra n° 48. Ici fig. 17, 18.

4. Kobayr, le don du pain (1977).

5. Kobayr, Marc ou Barthélemy et Luc (1977).

6. Kobayr, le don du vin.

identiques à Ahtala[13]. De ce côté, les inscriptions géorgiennes qui surmontaient la scène de communion et accompagnaient les apôtres sont effacées mais on reconnaît certains disciples à leur type physique. Pierre est suivi de Matthieu, vieillard à barbe allongée et bouclée (fig. 4, 15), puis de Marc (ou Barthélémy ?), adulte vigoureux à barbe courte (fig. 5), puis de Luc, au visage moyennement creusé, et, vraisemblablement, de Thaddée en raison de sa barbe rase. Le sixième, Thomas, imberbe, est sur le revers du piédroit absidal, la file des apôtres épousant les accidents du relief architectural.

Plus loin, sur le même registre, sur la face du pilier engagé voisin du piédroit absidal, on reconnaît la silhouette pâlie d'un prophète âgé déployant le rouleau ; son nom n'est pas conservé. Pilier et piédroit encadrent une haute niche peu profonde au bas de laquelle s'ouvrait une porte basse menant dans la chapelle nord ; c'est au-dessus de la niche que sont étagés Élie et l'archange latéral (fig. 2).

A droite, c'est-à-dire au sud, le Christ est également debout derrière l'autel semblablement décoré, mais on ne distingue plus trace de ciborium (fig. 6). Les lettres IC XC sont réparties de part et d'autre du nimbe crucifère, puis, après une croix, suivent les paroles de Jésus, en géorgien : « Buvez en tous (car ceci est mon sang...) », d'après Matthieu 26,27-28, Marc 14,25, Luc 22,20[14]. Le Christ offre le vin à Paul, ses mains sont couvertes d'un linge et le calice est du même type que celui qui est posé sur la table centrale (fig. 3) ; cette façon de tenir le calice par l'intermédiaire d'une étoffe, brodée parfois, est courante depuis le XIe siècle, répondant peut-être à de nouvelles habitudes liturgiques[15]. Paul s'incline, les mains tendues couvertes d'un pan du manteau ; derrière lui s'avance Jean, vieillard au visage émacié et au front dégarni, c'est le Théologue et non le témoin du Christ qu'on a voulu représenter[16] ; puis vient André au visage large encadré de cheveux longs à peine dépeignés. Ces deux apôtres sont encore nommés, les lettres géorgiennes se lisant en avant de leur buste. Le quatrième disciple est très abîmé et non identifiable ; les deux derniers, enfin, sont tombés avec le mur qui s'interrompt là (fig.2). Sans doute avait-on peint sur ce mur adjacent, à la même hauteur, quelques figures de prophètes symétriques de celles qu'on voyait au nord ; la tradition géorgienne situe assez indifféremment les prophètes à l'étage des apôtres ou des Pères de l'Église[17].

7. Kobayr, le Christ, côté sud (1964).

Les deux anges qui servaient cette Divine Liturgie ont été descendus à l'étage sous-jacent, dans la fenêtre nord, alors que les deux fenêtres supé-

13. ID., *ibid.*, fig. 73 ; docum. pers.
14. Lecture due au R.P. B. Outtier qui nous a signalé encore ce texte à Oubissi (cf. Ch. Amiranachvili, *Damiané, peintre géorgien*, Tbilissi, 1974, cité : *Oubissi*, pl. 27).
15. Cf. sur le Paris gr. 74, W.C. Loerke, *Princeton*, fig. 21 (fol. 156v) ; à l'Archangelos de Cemil, N. Thierry, *Zographe 1974*, fig. 14 ; à Kiev, V. Lazarev, *Saint-Michel*, *fig. 16, par ex.* Voir à cette époque la généralisation du linge du diacre, infra n° 23.
16. Déjà en Cappadoce à Tokali, Nouvelle église, peu avant 964, G. de Jerphanion, *Les peintures rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925-1942, pl. 82 et 94, même front bombé et dégarni ; infra, n° 47.
17. Citons : Dört kilise, Aténi, Tbéti, Bétani, Timothé-soubani, etc.

8. Kobayr, Jean Chrysostome (1977).

9. Kobayr, Cyrille d'Alexandrie et saint Côme.

rieures sont ornées d'un réseau décoratif; dirigés vers la table d'autel, à hauteur des vrais diacres et des évêques, ils tiennent chacun le rhipidion quadrilobé.

Le registre inférieur était réservé aux Pères de l'Église, diacres et saints, peints sur le mur ou à l'intérieur des fenêtres et niches, juxtaposés sans qu'on ait tenu compte des reliefs de l'architecture, la section des plans interrompant parfois un visage (fig. 9)[18].

Les évêques sont figurés debout de face, tenant le livre fermé, et ne sont pas en position d'officiants déployant les rouleaux liturgiques comme c'est d'usage courant au XIIe siècle; ainsi restent-ils dans la tradition du XIe siècle[19]. Leur costume est celui de l'époque, comprenant les accessoires connus, omophorion, épitrachélion, enchirion et dans quelques cas le polystavrion[20]. Au centre, encadrant la fenêtre médiane, on identifie Basile (fig. 2,11), au grave visage plein, large front et barbe opulente, et Jean Chrysostome au visage ascétique et au poil peu fourni (fig. 8). Au sud, Cyrille d'Alexandrie est reconnaissable à sa barbe brune, fournie mais fine, et au bonnet de filet qui le coiffe (fig. 9), détails qui le caractérisent déjà à Hosios Loukas et à Aténi[21]. Symétriquement, au nord, on peut reconnaître Grégoire de Nysse, vêtu du polystavrion (fig. 10). Au delà, séparés par la niche triangulaire nord, on voit deux évêques dont le premier est vraisemblablement Grégoire de Nazianze; enfin, au-dessus de la porte basse, quelques morceaux d'un dernier portrait d'évêque en pied. Sur cette paroi absidale, sous les deux fenêtres latérales moins hautes que celle du centre, on a peint en petit un buste dont nous n'identifions aucun des deux (fig. 2). Cette utilisation conjointe des figures en pied et en buste se voit déjà à Ste-Sophie d'Okrid, vers 1040 et la tradition byzantine fut largement utilisée par les Géorgiens[22]; ici elle se singularise par la disproportion des représentations, ceci en raison des nécessités architecturales. C'est d'ailleurs à cet étage du sanctuaire qu'on a le meilleur exemple de l'adaptation au relief, le visage de Cyrille d'Alexandrie étant en partie dans la fenêtre voisine (sch. 2, fig. 9).

En arrière du plan constitué par la rangée d'évêques, dans les trois fenêtres, on a représenté des diacres et les saints médecins. Comme nous l'avons dit, dans la fenêtre nord figurent les deux anges portant le rhipidion. Dans la fenêtre centrale, du côté sud on voit le diacre Étienne, nommé, vêtu de la tunique blanche sur laquelle pend l'orarion; de la main droite il agite l'encensoir dont la cupule et le pied circulaire sont bien

conservés; à gauche, il porte la boîte sur un voile rouge qui tombe de son épaule[23]; il porte la tonsure, coiffure évocatrice des époques tardives. Du côté nord on identifie Panteleïmon (fig. 11 et 12), nommé, habillé d'une tunique blanche à empiècement brodé autour du cou et d'un long manteau rouge; il tient la boîte à médicaments (corps cylindrique et couvercle cônique) et la spatule caractéristiques de son état de médecin. Dans la fenêtre sud sont représentés les deux autres anargyres, Côme au sud (fig. 9), Damien au nord; ils portent devant eux la boîte et la spatule et sont pareillement vêtus d'une longue tunique brodée en bas et agrémentée sur la poitrine d'une large étole tombant en V des épaules (sch. 2).

10. Kobayr, Grégoire de Nysse.

11. Kobayr, Basile de Césarée et Pantéléimon (1977).

18. Déjà à Dört kilise (Xe s.) et Ösk (XIe s), N. et M. Thierry, Peintures du Xe s. en Géorgie méridionale, *Cahiers Archéologiques,* XXIV, 1974, pp. 76-86 (dans *Peintures d'Asie mineure et de Transcaucasie aux Xe et XIe s., Variorum reprints,* London, 1977, chap. V); Ch. Amiranachvili, *Peintures,* pl. 91; ici, fig...

19. C. Walter, La place des évêques dans le décor des absides byzantines, *Revue des Arts,* automne 1974, pp. 81-89.

20. N. Thierry, Le costume épiscopal byzantin du IXe au XIIIe, *Reprints, op. cit.,* chap. II, infra, n° 43.

21. C. Walter, The portrait of Jakov of Serres in Londin. add. 39626, *Zographe,* 7 (1977), pp. 65-75, fig. 5; ce bonnet, qui est celui de Saint-Spiridon, se voit déjà peu avant 964 à Tokalı, N. Thierry, L'archéologie cappadocienne en 1978. Ses difficultés, son intérêt pour les médiévistes, *Cahiers de civilisation médiévale,* XXI (1979) p. 15, fig. 17. Pour Aténi, Ch. Amiranachvili, *Peintures,* pl. 61.

22. R. Hamann-Mac Léan, H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien,* Giessen 1963, fig. 19. Citons le fait dans des monuments un peu postérieurs, Kintzvissi (1208), Bétani (c. 1207-1208), Timothésoubani (c. 1205-1215). Pour ces monuments, bibliogr. dans V. Lazarev, *Histoire de la peinture byzantine,* Turin, 1967, pp. 308-13; depuis, E. Privalova, Fresques de l'Église de Timothésoubani, *Actes du 1er Symposium international sur l'Art géorgien,* Milan, 1977, pp. 243-256; ID., *Les peintures de Bétani,* à paraitre; docum. pers.

23. G. de Jerphanion L'attribut des diacres dans l'art du Moyen-Age en Orient, *La voix des monuments, Nouvelle série,* Paris, 1938, pp. 283-96.

12. Kobayr, Pantéléimon (1977).

Caractères de ce programme d'abside.
Sa valeur dogmatique.

Ce programme à plusieurs registres se situe dans la série des compositions de sanctuaires connues dans le monde chalcédonien, grec ou géorgien, depuis le xe siècle. Le nombre de registres superposés de ces compositions hiérarchisées tient à la hauteur du monument; habituellement limité à trois, il pouvait atteindre cinq comme dans l'église principale du couvent de Dört kilise dont les peintures datent de 961 environ[24].

Dans les programmes à trois registres, le sujet supérieur est consacré à la glorification du Christ ou de la Théotokos, le registre moyen aux apôtres et le registre inférieur aux évêques et aux diacres. Le registre moyen est diversement traité; la formule la plus ancienne montre les apôtres présentés côte à côte, hiératiques et statiques, tenant le livre ou le rouleau; ils peuvent encadrer les deux figures de la Vierge ou du Baptiste, symboles de l'Incarnation et de la Rédemption, comme en témoignent de nombreux exemples cappadociens et géorgiens; ou encore, encadrer la croix, signe du triomphe du Christ, comme dans les deux églises géorgiennes d'Aténi (1072-1089) ou du Sauveur de Mac'xvariši (1142)[25]. Enfin, la Communion peut s'ajouter, comme à Aténi, ou plutôt se substituer à cette file hiératique des disciples.

La Communion des Apôtres est, par excellence, un sujet de sanctuaire, cette liturgie pratiquée par le Christ illustrant les deux temps du Dernier Repas. Le don du pain et du vin a été minutieusement décrit par Matthieu 26,26-28 : «..Jésus prit du pain; et, après avoir rendu grâces, il le rompit, et le donna aux disciples en disant : Prenez, mangez, ceci est mon corps. Il prit ensuite une coupe; et après avoir rendu grâces, il la leur donna, en disant : Buvez-en tous; car ceci est mon sang, le sang de l'alliance, qui est répandu pour la multitude, en rémission des péchés». Luc 21, 19-20 et Jacques, I Corinth. 11,23, précisent encore : «ceci est mon corps qui est donné pour vous... mon sang qui est répandu pour vous». Ainsi, la représentation de la Communion des Apôtres illustre les termes mêmes qui définissent la réalité de l'Incarnation et de la Rédemption et le mystère de l'Eucharistie; sa situation dans le sanctuaire où se renouvelle journellement l'Eucharistie est donc parfaitement appropriée. Quelques images protobyzantines de cette Liturgie du Christ, celle de l'Évangéliaire de Rossano et des deux patènes de Riha et de Stuma ont fait très justement supposer l'existence de ce sujet comme composition monumentale primitive[26]. Quoiqu'il en soit, il apparaît, ou réapparaît, dès la fin de l'Iconoclasme, au début de la Renaissance macédonienne, dans le sanctuaire des Saints-Apôtres de Constantinople[27]. Des exemples ultérieurs, nombreux sont ceux qui nous sont parvenus, le sujet ayant pris une grande extension; parmi les plus anciens il est habituel de citer les belles compositions de Ste-Sophie d'Okhrid (1040) de Ste-Sophie de Kiev (1042-1046), d'Asinou (1106), de St-Michel de Kiev (1111-1112), etc.[28]

La composition de Kobayr (sch. 2, fig. 2) répond donc à une typologie bien établie; cependant elle se singularise par une image centrale qui s'interpose entre les deux parties symétriques de la Communion. En effet, entre les deux fenêtres médianes, sous la Théotokos à peu près disparue, au centre géométrique même de la paroi du sanctuaire, on voit un grand buste du Christ représenté au-dessus de la table d'autel où figurent la patène, le calice et le livre. C'est le Verbe fait chair présent au lieu où se déroulaient les offices; la situation haute faisant qu'il apparaissait aux fidèles au-dessus de l'iconostase à colonnes aujourd'hui disparue (fig. 2)[29].

Le buste du Christ au-dessus de la table eucharistique est une image unique à notre connaissance. Le visage divin de face est d'une grande valeur dogmatique et d'une grande puissance évocatrice, donnant réalité à la fin du discours du Christ à ses apôtres, après le don du vin : «Je vous le dis, je ne boirai plus désormais de ce produit de la vigne jusqu'au jour où je boirai avec vous le vin nouveau dans le Royaume de mon Père» (Matthieu 26,29; Marc 14,25). Ainsi est complétée la définition de l'Eucharistie, promesse du Paradis, et la Face du Sauveur rappelle ici celle des théophanies absidales. La formule de Kobayr tient une place importante parmi les tentatives de recherches iconographiques effectuées dès le xie siècle pour obtenir une meilleure objectivation du contenu symbolique et dogmatique de l'Eucharistie, mystère-clé du sautérisme chrétien[30].

A côté de la tradition monumentale, quelques miniatures fournissent un petit répertoire comparatif. Deux psautiers du ixe siècle, le Chludov et le Codex 61 du Pantocrator, illustrent le don du pain et montrent, par conséquent,le Christ seul derrière l'autel mais officiant et non en image théophanique[31]. Sur le rouleau du Patriarcat de Jérusalem, le codex Staurou 109, le Christ bénissant et tenant le rouleau entre les anges qui inclinent les rhipidia et les apôtres qui s'avancent en proskynèse constitue une image dogmatique et triomphale qu'on peut rapprocher de la formule de Kobayr[32]. A moindre titre, l'on peut encore citer la représentation du Christ tenant le pain et bénissant, figuré de face et statique au centre de la Communion des apôtres dans l'abside de Ste-Sophie d'Okhrid; cette représentation a été assimilée, sur le plan de la Liturgie divine, à la prière de Proskomidie prononcée par le prêtre avant la Communion[33]. Ces diverses formules se distinguent cependant de celle de Kobayr en ce qu'elles font partie intégrante de la Communion des apôtres alors que celle de Kobayr vient s'interposer entre les deux épisodes narratifs du don du pain et du vin, constituant ainsi un nouvel exemple de «Communion des apôtres interrompue».

La Communion des apôtres interrompue se voit dans quelques rares églises chalcédoniennes mais le sujet interposé entre les deux parties symétriques est variable. Ainsi, à Aténi (1071-1089) dont nous avons déjà cité le programme d'abside, les deux parties de la Communion, c'est-à-dire le don du pain et celui du vin, sont rejetées au bord du bras oriental, la concavité du sanctuaire étant

24. Cf. n° 18, *Reprints,* chap. V, p. 76, fig. 4; du Xe siècle, quatre registres en Arménie : au Vaspourakan, Agtamar (915-921), et en Siounie orientale, Tatev (avant 930), N. Thierry, La peinture médiévale arménienne, dans *Variorum reprints,* London, 1977, chap. VI, pp. 399-401, bibliogr.

25. T.B. Virsaladze, Questions générales sur la composition des peintures de la Saint-Sion d'Aténi, *L'art médiéval, la Russie, la Géorgie,* Moscou, 1978, pp. 83-91 (sch. p. 85 reproduit ici en n° 3); T. Virsaladze, Les peintures murales du peintre Mikaeli Maglakeli, *Ars Georgica,* 4 (1955), pp. 169-231, pl. 55-72.

26. W.C. Loerke, *Princeton,* pp. 78-96; l'auteur la cite comme sujet vraisemblable d'une coupole de la Sion de Jérusalem, dans une salle où l'on célébrait la messe.

27. ID., *ibid.,* pp. 89-92, citant N. Mesarités : *Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople.*

28. W.C. Loerke, fig. 22; V. Lazarev, *Saint-Michel,* fig. 4, 67-73; Marina Sacopoulo, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie,* Bruxelles, 1966, pp. 68-72.

29. Iconostases traditionnellement basses, cf. R. Schmerling, *Petits reliefs dans l'architecture médiévale de la Géorgie,* Tiflis, 1962 (en russe); pour Kintzvissi, 1207, N. Thierry, *Reprints, op. cit.,* chap. VI, fig 2..

30. Pour l'objectivation du Sacrifice rédempteur, G. Babic, Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIIe s. Les évêques officiant devant l'Hétimasie et devant l'Amnos, *Frühmittelalterliche Studien* 2, (Berlin, 1968, pp. 368-86; N. Thierry, *Zographe 1974,* pp. 13-16; C. Walter, *op. cit.,* n° 19, pp. 86-87.

31. C.W. Loerke, *Princeton,* fig. 16, 17 (de même au XIe s., Cod. Barb. gr. 372 et Cod. add. 19352 du British Museum, fid. 18 et 19).

32. ID., *ibid.,* fig. 20; A. Grabar, Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures, *D.O.P.,* VIII (1954), pp. 163-99, reprint dans *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen-âge,* Paris, 1968, I, pp. 469-96 (p. 477), pl. 128.

33. T. Velmans, Les fresques de l'Église de la Vierge à Kincvisi, *Cahier archéologiques,* XXVII (1978), pp. 147-61 (pp. 151-3), fig. 8, 9. R. Hamann-Mac Léan, H. Hallensleben, *op. cit.,* n° 22, fig. 6; C.W. Loerke, *Princeton,* fig. 22.

consacré aux apôtres en pied, tournés vers une croix centrale (sch. 3) ; il s'agissait d'une adoration de la croix, celle-ci étant considérée comme le signe de la victoire du Christ sur la mort, l'instrument du Salut rappelant là le sacrifice rédempteur, élément de base du mystère eucharistique.

En Géorgie encore, dans l'Eglise St-Nicolas de Kintzvissi (1208), les deux parties de la Communion sont rejetées latéralement dans le bras oriental, mais cette fois, apparemment, pour des raisons techniques, le centre de l'abside étant ouvert par trois fenêtres faiblement espacées ; le peintre a donc situé deux évêques debout de face de part et d'autre de la baie médiane[34] ; le sujet n'a donc pas de signification particulière, tout au plus peut-on remarquer que cette conception de la Communion n'a pas choqué le décorateur et qu'il n'a pas cherché à mieux adapter sa composition aux données architecturales. Par contre, dans la petite église voisine, dédiée à la Vierge, l'image centrale montre le Christ élevant la croix devant deux séraphins dont le second a le visage caché par ses ailes, rappelant ainsi l'Hymne des Chérubins de la Liturgie basilienne du Samedi Saint : « ...le Roi des Rois et le Seigneur des Seigneurs s'avance pour être immolé et donné en nourriture aux croyants. Il est

34. Reproduction dans N. Thierry, La peinture médiévale géorgienne, *Variorum reprints*, London, 1977, chap. VI, fig. 2.

35. T. Velmans, *op. cit.*, pp. 153-55 ; cette explication proposée par l'auteur nous paraît la meilleure en raison

Schéma 3. Ci-contre Aténi (Géorgie), programme absidal (T.B. Virzaladze).

13. Çanlıkilissé (Cappadoce), abside et mur sud.

Schéma 4. Çanlıkilissé (Cappadoce), l'enfant revêtu de l'étole.

précédé... des chérubins aux yeux innombrables et des séraphins aux ailes qui couvrent la face. »[35] Il semble que le peintre ait voulu enrichir le thème de la Communion des Apôtres ; cette conception sophistiquée de l'illustration du mystère eucharistique correspond à une tradition peu vivace marquée d'exemples disparates dont fait partie celui de Kobayr.

D'autres compositions témoignent de cette tradition, la plus ancienne, à notre connaissance, étant située dans l'abside sud de Çanlıkilise, en Cappadoce (fig. 12, 13). La peinture, très abîmée, fait partie d'un ensemble attribuable au second quart du XIe siècle[36]. Le centre de la composition est constitué par la conque absidale où trône la Théotokos tenant l'Enfant (sch. 4). Jésus, vêtu à l'antique, bénit de la dextre rejetée en dehors et tient le rouleau de la main gauche ; sur sa tunique est passée une étole sacerdotale blanche et assez étroite descendant en V sur la poitrine, étole ornée d'une succession de quatre points disposés en croix et très comparable à celle qui ceint l'Enfant tenu dans le clipeus par la Vierge du sanctuaire de Ste-Sophie d'Okhrid[37]. Les deux groupes de la Communion des apôtres encadraient la conque absidale ; l'un, aujourd'hui disparu, était sur le mur

du second séraphin dont les deux ailes verticales de gauche sont refermées sur celles de droite (photos personnelles).

36. N. Thierry, Études cappadociennes, Région du Hasan dagi, *Variorum reprints*, chap. XIII, p. 189.

37. R. Hamann-Mac Lean, *op. cit.*, fig. 11.

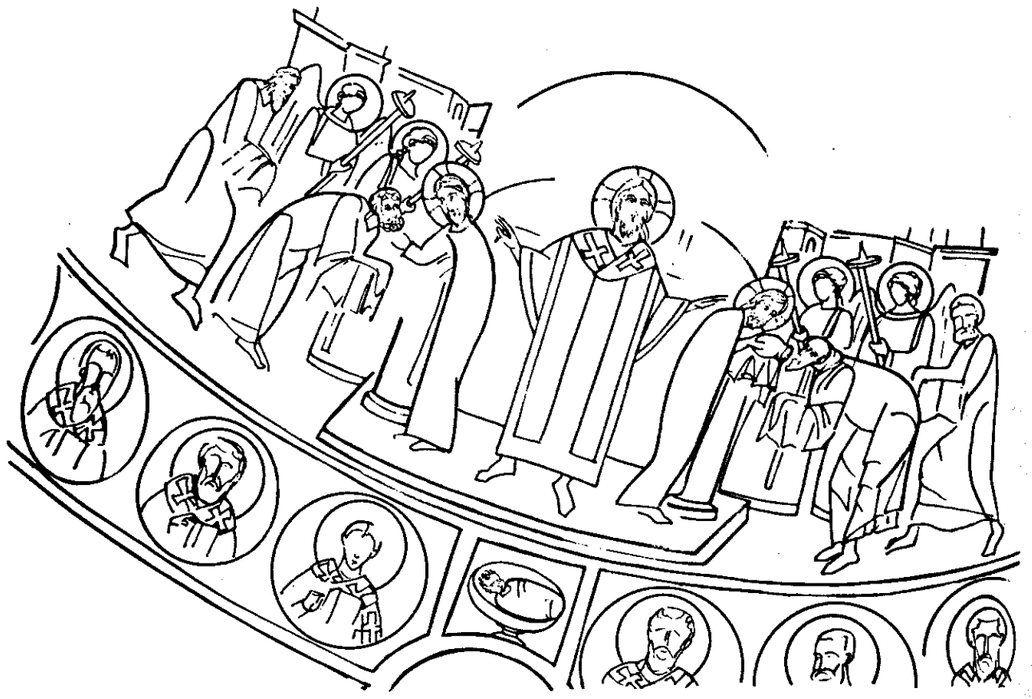


Schéma 5. Ravanica (Serbie), composition absidale.

susjacent à l'arc qui séparait le bras oriental et le bas-côté sud, en avant de l'abside sud; l'autre est en partie conservé sur le mur sud, il en reste la table d'autel recouverte d'un tissu rouge brodé d'une grande croix dorée et les draperies mouvementées de la partie inférieure des apôtres qui se pressaient vers le Christ. Le peintre byzantin avait conçu là une image dogmatique particulièrement riche de sens puisque l'Enfant tenant l'Évangile et portant l'étole sacerdotale était à la fois le Christ de l'Incarnation, celui de l'Enseignement et celui de la Divine Liturgie. On peut évidemment rapprocher la composition générale, Théotokos tenant l'Enfant-prêtre entre les deux parties de la Communion des apôtres, de la disposition d'Okhrid, en deux étages, la Théotokos tenant l'Enfant-prêtre au-dessus de la Communion des apôtres[38].

Bien plus tard dans le temps, une composition géorgienne nous ramène à la source historique de l'Institution de l'Eucharistie, il s'agit du décor absidal d'Oubissi (XIVe siècle)[39]. Les deux parties de la Communion sont séparées par un champ central où se déploie une scène narrative du Dernier Repas. Le peintre Damiané met en valeur l'aspect sentimental du dialogue avec Jean et le pittoresque de la vaisselle et des aliments dont la table est encombrée; cependant l'intention de l'artiste était bien précisée par l'inscription qu'il avait peinte sur la nappe, elle demande pour lui la miséricorde divine et le salut. C'est bien le sens profond de l'Eucharistie, c'est-à-dire la promesse du Paradis, qui est illustré malgré le parti-pris narratif et anecdotique de la représentation de la Cène. Compte-tenu du goût pour le pittoresque si évocateur de l'art du XIVe siècle, il faut donc reconnaître là une image conceptuelle.

38. ID., *ibid.*, fig. 4; l'ensemble étant dominé, à l'arc triomphal, par la Déisis, fig.13.

39. Ch. Amiranachvili, *Oubissi* (*op. cit.*, n° 14), p. 31, fig. 5-33. Dans ce n° des *Cahiers Archéologiques*, T. Velmans, L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie, p. 93, fig. 45 (encore N. Thierry, *Zographe 1974*, fig. 18).

40. A. Xyngopoulos, *Les peintures de Saint-Orphanos*, Athènes, 1964. Exemple contemporain en Crimée, une Hodigitria s'intercalant entre les deux parties, O.I. Dombrovskij, *Peintures murales de Crimée* (en russe) pp. 61 et suiv., fig. 30.

41. V. Djuric, *Peintures byzantine de Yougoslavie*, Belgrade, 1974 (en serbe), pp. 92-95, note 124 (photo personnelle); cf. encore à la Péribleptos de Mistra où le sujet central est la Liturgie céleste célébrée par Basile et Jean Chrysostome, S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises de Mistra*, Paris, 1970, p. 14, fig. 60.

42. Même attitude du Christ vêtu du sakko des patriarches à Lesnovo, C. Walter, *op. cit.*, n° 19, fig. 14.

43. Cf. n° 20 et 23. Pour le polystavrion des évêques, C. Walter nous a signalé un premier exemple manuscrit pour Nicolas de Constantinople et Jean Chrysostome dans le Vat. gr. 1156, attribué par K. Weitzmann entre 1070 et 1100; en art monumental, au XIe s. en Cappadoce à Eski Gümus, à Chypre à Asinou (1106), en Géorgie à Aténi (1072-1089), N. Thierry, *Zographe 1974*, p. 12, fig. 3, 11; M. Sacopoulo, *op. cit.*, n° 28, pl. XXII, b. (en 1er cas pour Chrysostome); V. Lazarev, *Saint-Michel*, pl. 104-06; G. et M. Sotiriou, *Les icônes du Sinaï*, Athènes, 1956, pl. 64, 70, 84, 85, 126-35.

44. V. Lazarev, *Saint-Michel*, fig. 19, 67, 74.

45. ID., *ibid.* 18-24.

46. ID., *ibid.*, pl. 39-40; voisin encore à Céphalou (1148), pl. 94, alors qu'à Sainte-Sophie de Kiev, visage et barbe seulement sont comparables, pl. 93

47. ID., *ibid.*, pl. 23, 24, 67, 74, 82.

48. ID., *ibid.*, pl. 67.

49. ID., *ibid.*, pl. 74.

Le XIVe siècle donna naissance en terres grecques et grécisantes à quelques compositions dogmatiques; ainsi, à St-Nicolas Orphanos de Salonique (vers 1310-1320), la Communion des apôtres sert d'encadrement à la Théotokos, symbole de l'Incarnation, et au mandylion, référence à la Passion[40]. A Ravanica, en Serbie, les peintures qui datent de 1387 montrent une composition très intellectualisée (sch. 5)[41]; le Christ, situé au centre, portant l'omophorion épiscopal sur sa tunique, bénit symétriquement des deux mains étendues jusqu'aux deux Christ officiant latéralement[42], alors que l'Enfant dans la patène figure au centre du registre sous-jacent entre les bustes des évêques. Il s'agit cette fois d'une véritable image-commentaire de l'Institution eucharistique sans aucun rappel historique de la Cène elle-même.

Cette énumération, qui n'est pas exhaustive, permet déjà de constater que les compositions complexes de la *Communion des apôtres interrompue par une image centrale variable* correspond une tradition iconographique qui relève de la recherche, tant dans le domaine pictural qu'exégétique. Dans cette série, la composition de Kobayr nous paraît une des meilleures. Semblable à celui d'un Christ en Gloire, le visage divin se dresse au-dessus de la table où sont posés le Livre des Évangiles, la patène et le calice, ceux-ci rappelant le corps et le sang offerts pour la rémission des péchés. Pour le fidèle, cette image était d'un langage clair et il est vraisemblable que le pouvoir de suggestion de ce grand visage au beau regard fixe ajoutait à la valeur dogmatique de la représentation. Le mystère de l'Eucharistie, l'espérance du Salut promis, prenait vie; les paroles du dernier discours s'animaient.

Caractères stylistiques

Nous avons déjà vu que le programme du sanctuaire et son répertoire iconographique étaient dans la tradition du XIe siècle et du début du XIIe siècle et que l'image particulière du buste du Christ au-dessus de la table eucharistique, par la simplicité de l'expression dogmatique, se rapprochait des compositions les plus anciennes, de Canlıkilise et de Ste-Sophie d'Okrid. Dans les détails, nous avons noté que les costumes des évêques et des saints médecins étaient conformes à ceux de l'art byzantin et géorgien de cette époque, que les coiffures du diacre et des saints anargyres étaient apparentées à celles de l'art des Comnènes[43].

Les types physiques des apôtres (fig. 4-6) sont bien individualisés et conformes au répertoire des XIe-XIIe siècles si bien que nous avons pu reconnaître à peu près ceux dont le nom avait disparu. Dans la série de gauche nous avons identifié Matthieu derrière Pierre et non Jean placé en arrière de Paul (fig. 6), ce qui est inhabituel[44]. Les détails mêmes du portrait de Pierre trouvent leurs meilleurs équivalents à St-Michel de Kiev (1111-1112) : visage lourd, nez large, coiffure bombante et barbe en deux masses rondes à double cerne inférieur (fig. 14)[45]. Matthieu a également les mêmes caractéristiques que sur la mosaïque de Kiev : beau visage de philosophe allongé par une barbe ondulée qui s'effile de part et d'autre d'une mèche centrale, coiffure dégageant les bosses frontales et marquée par deux mèches médianes empiétant au centre (fig. 15)[46]. Le portrait de Jean le Théologue (fig. 6) s'est fixé tôt puisque nous l'avons déjà cité au Xe siècle et que sa coiffure très particulière faite de mèches bouclées ramenées sur le côté comme pour dissimuler la calvitie du vieillard se voit déjà à Ste-Sophie de Kiev (1042-1046) et se trouvait à Nicée (1065-67); là encore il peut être donné comme une bonne réplique de l'image mosaïquée de St-Michel de Kiev[47].

Les ressemblances avec la célèbre Communion de St-Michel de Kiev viennent d'un répertoire stylistique commun. Ainsi a-t-on remarqué à Kobayr la façon dont les disciples de la série nord soutiennent leur main droite dans la gauche; ce geste, systématisé, est employé pour Pierre à St-Michel mais également à Ste-Sophie d'Okhrid (1042-1046)[48] et plus tard dans une église géorgienne voisine de Kobayr datant du XIIIe siècle, Ahtala[49].

14. Kobayr, Pierre (1964), Saint-Michel de Kiev, Pierre.

Enfin, la monumentalité des figures parallèles et peu mouvementées qui s'avancent, l'une derrière l'autre, en convergeant vers les deux autels, relèvent, à Kobayr comme à Kiev, de la même tradition iconographique. Le prototype en est la miniature du Rossanensis[50], composition au rythme sage où les personnages sont figurés comme dans une procession. La meilleure réplique tardive est la Communion de Ste-Sophie d'Okhrid[51] où les apôtres se suivent en levant tous semblablement leurs mains couvertes d'un pan de leur manteau. A Kobayr où la répétition des gestes et des attitudes évoque un véritable cérémonial, la file de droite, avec ses apôtres aux mains également couvertes, rappelait jadis la composition rythmique d'Okhrid (fig. 2,6).

Ainsi la Divine Liturgie de Kobayr paraît finalement archaïsante, tant dans sa conception du groupement des apôtres que dans la typologie des visages et des attitudes ; cette impression étant renforcée par l'étude des drapés secs et raides des vêtements à l'antique.

L'analyse des visages, ceux des apôtres ou des évêques, met partout en évidence un caractère de la stylistique géorgienne du XIe siècle et du XIIe, à savoir l'association d'un modelé d'effet plastique et d'une schématisation linéaire des éléments constitutifs, ainsi sont définis de façon stéréotypée les masses musculaires de la face, le nez, la bouche, les yeux, les divisions de la chevelure et de la barbe[52]. Ici, le graphisme est modéré, un peu dans la tradition d'Aténi (1071-1089), bien que les masses musculaires des visages y soient parfois individualisées (fig. 14 et 15), ce qui n'apparaît guère à Aténi ; la qualité de ces beaux visages expressifs les situe également dans la suite d'Aténi, les isolant des brutalisations de style observées dans l'abside ou le bras nord d'Ahtala ou dans l'église de Chio-Migvimé dont les peintures sont un peu postérieures[53].

Enfin, comme nous l'avons vu à propos des apôtres, c'est également à l'art byzantin classique expressionniste du type de Ste-Sophie d'Okhrid, et de l'Eglise de la Dormition de Nicée, art abondamment représenté jadis en Asie mineure[54], que se rattache cet art géorgien.

Une mention particulière doit être faite des images de Christ du registre moyen. La coiffure de Jésus telle qu'on peut en juger d'après les deux Christ officiants (sch. 2, fig. 4,6,7) est assez particulière, bouffante autour de la tête puis rassemblée sur la nuque où elle se termine par une boucle. Cette particularité, connue ailleurs, ne nous a paru aussi évidente que sur un manuscrit d'origine incertaine, le N° 93 de B.N. d'Athènes, et ceci d'autant plus que Jésus y figure également avec une barbe assez peu fournie et bifide[55]. On note évidemment une différence entre ce type physique et celui du portrait central (fig. 3 et 4); ceci vient du fait que le peintre utilisait plusieurs modèles. Le Christ central, en effet, qui relève de l'iconographie triomphale, correspond à un autre prototype ; le fait est connu ailleurs, les visages de Vierge ou d'archanges, par exemple, étant de traits plus idéalisés lorsqu'ils sont en présentation hiératique et non engagés dans des scènes mouvementées ou passionnées[56]. Ici, le beau visage de face est caractérisé par l'allongement du nez et l'effilement des grands yeux, la finesse des traits et du détail de la chevelure[57].

L'ornementation se limite aujourd'hui aux deux frises qui séparaient les registres figurés, encore ne peut-on définir que le motif supérieur (fig. 2) fait d'une succession de palmettes trifoliées que recouvrent des feuilles bifides issues du même jeu d'arcatures intersectées inférieures. Ce décor est dans la tradition géorgienne contemporaine attestée par l'art mural autant que par celui des miniatures ou de l'orfèvrerie[58].

En conclusion, l'art du peintre de Kobayr s'inscrit aisément dans le vaste champ de la production géorgienne du XIIe siècle, caractérisée cependant par un certain archaïsme et la fidélité aux traditions byzantines et géorgiennes du XIe siècle. L'originalité de la composition du registre moyen de l'abside est sans doute à mettre à l'actif de l'artiste ; traduisant une véritable exégèse de l'institution eucharistique, elle assure à Kobayr une place très remarquable dans la peinture religieuse chalcédonienne. A vrai dire, nous avons eu l'occasion de noter déjà la diversité des programmes de sanctuaire en Géorgie[59].

Conclusions

Comme nous l'avons dit en introduction, les peintures conservées dans l'église ne peuvent être confondues avec celles qu'une inscription mentionne en 1282 à l'occasion d'une restauration et qui sont exclusivement celles du porche à peu près détruit aujourd'hui[60]. D'autre part, comme nous

50. W.C. Loerke, *Princeton,* fig. 12, 13.
51. ID., *ibid.,* fig. 22.
52. L'analyse structurale des visages se voit également en terre byzantine mais de façon moins constante, N. Thierry, Un style schématique de Cappadoce daté du XIe s. d'après une inscription, *Variorum reprints,* chap. XII. Pour sa forme aristocratique en Géorgie, Aténi, Ch. Amiranachvili, *Peintures,* pl. 52-83 (nombreuses analogies avec Kobayr pour les coiffures et la typologie des visages d'évêques et de vieillards).
53. Ch. Amiranachvili, Quelques remarques sur l'origine des procédés dans les fresques de Neredicy, *Mélanges Uspenskij,* II, 1e partie, Paris, 1932, p. 109-20, fig. 42, pl. XI-XII ; docum. pers.
54. V. Lazarev, *op. cit.,* n° 22, fig. 174-87, 269-88, 296-300, 346-52, 358-74 ; A. Papageorghiou, *Masterpiece of the byzantine art of Cyprus,* Nicosie, 1965, pl. VI, VII, X, XIII-XVI ; cf. Pelekanidis, *Kastoria,* I, Salonique, 1953, pl. 73-85 ; N. Thierry, L'art monumental byzantin en Asie mineure du XIe s. au XIV, *D.O.P.,* 29 (1975), pp. 91-94, dans *Reprints,* chap. VII (et chap. VIII sur Karabaş kilise, 1060-61).
55. *L'art byzantin, Catalogue de la 9e exposition du Conseil de l'Europe,* Athènes, 1964, n° 317.
56. A Aténi par ex. on note cette dualité de typologie que n'explique pas seulement la possibilité de peintres différents, cf. les archanges suaves de l'abside et ceux du cycle christologique, Ch. Amiranachvili, *Peintures,* pl. 53, 63, 68. Le fait est général et s'observe particulièrement pour les Pantocrator des coupoles byzantines ; ces visages de face s'apparentent à ceux des icônes, V. Lazarev, *op. cit.,* n° 22, fig. 318 ; G. et M. Sotiriou, *op. cit.,* n° 43, pl. 174, 176.
57. Pour le traitement de la chevelure, tradition attestée à Aténi, Ch. Amiranachvili, *Peintures,* pl. 76-79, que nous avons retrouvée à Botchorma (1er quart du XIIe s.), G. Alibegachvili, *Les peintures murales de B.,* V, Thèses, XIIe session de l'Institut d'art géorgien, Tbilissi, 1957 ; docum. pers. En plus élégant, cf. l'art de Vardzia, 1184-86, G. Gaprindachvili, *Vardzia,* Léningrad, 1975, pl. 73-132.
58. Ch. Amiranachvili, *Histoire de l'art géorgien,* I, Moscou, 1963, pl. 110, 118, 133-39.
59. Cf. Dört kilise, Ösk, Tbéti, N. Thierry, *op. cit.,* n° 9, 20, 24 ; ici n° 35.
60. Cf. n° 4, 5. Signalons ici les peintures de la chapelle nord, jadis très enfumées et que le nettoyage n'a pu restituer, les pigments des couleurs ayant été pénétrés par la suie. Aujourd'hui on ne peut donc que décrire le programme de ce monument sans guère en analyser le style, les figures n'étant plus que des silhouettes délavées. Dans l'abside à trois registres, on reconnait, en haut, la Déisis avec deux séraphins séparant le Christ de Marie et du Baptiste ; plus bas, une Communion des apôtres disposée en deux parties symétriques de part et d'autre d'une fenêtre centrale où sont peints deux anges thuriféraires ; seul, le don du pain, au nord, est conservé, les attitudes des apôtres étant comme dans la grande église ; au registre inférieur sont représentés des évêques debout de face. Dans la nef, les peintures, très fragmentaires, sont consacrées en partie à l'histoire de la Vierge et à de nombreuses représentations de donateurs et fidèles en prière. Sur le versant nord de la voûte, on identifie, près du sanctuaire, la Présentation de Marie au temple et Marie installée dans le temple ; au-dessous, sur la paroi, le sujet est moins assuré et l'on peut supposer : les premiers pas de Marie, ou Marie confiée à Joseph ; de même pour le sujet symétrique par rapport à la fenêtre nord : Nativité de la Vierge ou Dormition. La série des donateurs et fidèles est disposée en deux registres. Sur la paroi nord, au registre inférieur, les donateurs proprement dits sont représentés, tournés vers le sanctuaire dont ils sont séparés par une figure en pied de Saint Georges qui sert d'intercesseur ; c'est un couple d'âge mûr, l'homme marchant devant, les mains tendues, la femme suivant, portant le modèle de la chapelle, chacun sous une arcature. Derrière eux, au bas de la paroi ouest, deux figures masculines vêtues de caftans et coiffées

l'avons vu, les peintures décrites ici se rattachent encore à la tradition du XIe siècle et n'ont rien du réalisme qui anime les œuvres de la fin du XIIIe siècle ou du début du XIVe. Il nous semble donc logique d'attribuer ces peintures aux années qui suivirent de peu 1171, date où fut construite cette grande église.

Par la première inscription lapidaire de Kobayr, on sait que cette cathédrale est due à la piété des deux sœurs Marie et Roussoudane, et par d'autres inscriptions, que la seconde de ces princesses arméniennes était déjà mariée en 1172-1173 à un prince géorgien, Ivané Orbélian, émir spalazar, qui fût comme elle un grand bâtisseur et restaurateur d'édifices religieux[61]. Ce mariage illustrait l'ibérisation progressive de la civilisation officielle du Tachir qui tomba dans l'orbe du Royaume de Géorgie alors en expansion (règnes de Georges III, 1156-1184, et de sa fille, la célèbre reine Thamar, 1184-1213). Les princes et les puissants abandonnèrent le grégorianisme, la religion de leurs ancêtres, et se convertirent au chalcédonisme; ainsi abandonnèrent-ils le monophysisme pour le dyophysisme. En adoptant la religion des Géorgiens, ils en suivirent les pratiques et notamment le culte des images sacrées. Les représentations des saintes figures devinrent courantes, sculptées et peintes, et les intérieurs des églises furent livrés aux artistes figuratifs. A cette demande de peinture monumentale il fallut bien satisfaire; à défaut de peintres arméniens, que la tradition grégorienne à peu près anicônique avait fait disparaître en grande partie[62], c'est à des Géorgiens qu'il a bien fallu faire appel pour la décoration des édifices. Roussoudane, mariée à un prince géorgien, et plus tard bienfaitrice du monastère de Bétani, près de Tiflis[63], se conformait aux usages de son milieu en faisant ainsi décorer sa fondation, monument de prestige destiné à sa glorification ici-bas et à son salut dans l'autre monde, conformément à la pensée de l'époque.

Les peintures de Kobayr, jusqu'ici peu connues, sont à ajouter à cet ensemble de monuments géorgiens énumérés dans la région par Lalayan[64]. Elles constituent un bon exemple de l'art pictural ibère de la fin du XIIe siècle et témoignent du rayonnement de la civilisation géorgienne au Tachir, rayonnement qui devait s'affirmer encore au cours du siècle suivant[65].

Nicole THIERRY[66].

d'un haut bonnet s'avancent les mains tendues, l'angle supérieur du registre étant occupé par la main divine qui les bénit. Au-dessus d'eux, une figure masculine du même type est semblablement représentée, suivie d'un enfant; face au premier, du haut du ciel, un ange lui tend une lance ou une grande épée, sujet qui relève de l'iconographie triomphale et royale; on pense à une scène d'investiture à rapprocher de celle de Démètre II à Mačxvarisi (1140) et qui entre dans la série des images de glorification des combattants victorieux (N. Thierry, Notes d'un second voyage en Haute-Svanétie, *Bédi Kartlisa*, XXXVIII, 1980, p. 54-7). Ces processions de fidèles en prière rappellent celles d'Aténi (1072-89), Vardzia (1184-86), Kintzvissi (1207), Bétani (1207), etc., et il est vraisemblable que là aussi, aux donateurs eux-mêmes on a ajouté leurs suzerains ou leurs souverains. Les costumes sont ceux des confins du XIIe et du XIIIe siècles, notamment le haut bonnet en forme de tiare de deux des hommes est celui de Sembat Orbéli, donateur de Bétani, peint sur le mur sud, et des princes Zaccharé et Ivané sculptés sur le fronton d'Aridjavank, (1199-1201), (photo personnelles, S. Mnac'akanyan, *La sculpture profane arménienne, IXe-XIVe s.*, Érivan, 1976, en arménien, fig. 37, 38). Il semble que ces peintures puissent être datées peu après celles de la grande église et attribuées à la même école. Elles non plus ne peuvent être rattachées à l'inscription lapidaire de 1282 qui ne se rapporte qu'aux peintures en grande partie détruites du narthex. Là encore nous sommes en contradiction avec Mlle Drampian qui les attribue à la fin du XIIIe s. (I.P. Drampian, *op.-cit.*, n° 1). Nous reviendrons ailleurs sur le problème des identifications des personnages.

61. L. Movsesian, traduit et annoté par Fr. Macler, *op. cit.*, n° 2, pp. 250-51.

62. A l'exception, bien sûr, des miniaturistes. Sur la conception très différente de la décoration des églises dans le monde arménien et géorgien, cf. généralités dans N. Thierry, Peinture médiévale arménienne... (et) géorgienne, *Corsi Raven.* 1973, pp. 397-420, dans *Variorum reprints*, London, 1977, chap. VI. La persistance de cette iconophobie comme trait de la religiosité arménienne, s'opposant à l'iconophilie chalcédonienne (cf. l'absence de peinture murale dans les églises du royaume d'Ani aux Xe-XIe s., et antérieurement, l'étude de S. Der Nersessian, Une apologie des images du septième siècle, *Byzantion*, 1944-45, pp. 58-87) se manifeste encore aux XIIe-XIIIe s. Ainsi est-elle condamnée par le 4e canon du Concile de Sis de 1204 : *« On admettra les représentations figurées de Notre-Seigneur et de tous les saints et on ne les rejettera pas comme païenne »* (M. Brosset, *Deux historiens arméniens*, Saint-Pétersbourg, 1870, citant Kirakos de Gandzak, p. 84) et soutenue par un saint moine, Jean Douetsi, qui, en 1264, se demandant si les images d'apôtres de l'Église de Béthléem profanées par les Musulmans devaient être restaurées, voit en rêve Pierre et Jean lui apparaitre pour l'en dissuader : *« cela ne nous plait nullement, nous en sommes fatigués; nous manifestons partout notre volonté à cet égard et l'on en tient aucun compte »* (E. Dulaurier, Les Mongols d'après les historiens arméniens, *Journal asiatique*, oct.-nov. 1860, pp. 297-99).

63. L. Movsesian, *op. cit.*, p. 251.

64. E. Lalayan Le district de Bortchalou, Couvents célèbres, *Azgagrakan handès*, Tiflis, 1901, (t. VII-VIII), p. 427 : *« dans ce canton, les Géorgiens, sur le plan architectural et sur le plan historique, ont laissé des couvents célèbres dans lesquels apparaît l'excellence de leur architecture, en particulier la Sainte-Mère de Dieu d'Ahtala »*, suit la liste : Sion, Tchougougrachen, deux couvents (?), Hdnévank; ne sont pas nommés Kobayr ni Kirantz (dont nous devons publier les peintures).

65. Nous citons pour mémoire l'hypothèse actuellement en vogue en Arménie soviétique, à savoir l'attribution des monuments du Tachir, et d'autres de mêmes caractères, à des maitres d'œuvres arméniens chalcédoniens; ceux-ci ayant adopté la religion géorgienne, la culture et la langue géorgiennes. Il s'agirait donc d'Arméniens qui auraient perdu leur identité arménienne et adopté la géorgienne; le fait est intéressant pour l'histoire de la sociologie des peuples mais non pour l'histoire de l'art. Cf. P. Muradian, *L'activité culturelle des Arméniens chalcédoniens aux XIe-XIIIe s.*, Communication au IIe Symposium international d'Art arménien, Érivan, 1978 (cette étude est basée sur des œuvres littéraires et non d'après l'analyse des édifices et peintures murales, l'auteur confondant les commanditaires des œuvres et leurs exécutants. Sur ce point, cf. l'exemple de Saint-Grégoire de Tigrane Honentz, à Ani, 1215, où certains détails du programme des peintures trahissent l'origine arménienne du fondateur, alors que l'ensemble, comme le style et les inscriptions témoignent de la nationalité géorgienne du peintre; communication N. Thierry au Symposium sur l'Art géorgien, Tbilissi, 1977; N. et M. Thierry, *Saint-Grégoire de T.H., Ani*, à paraître).

66. La documentation arménienne de notre étude provient des dossiers J.-M. Thierry.

15. Kobayr, Matthieu (1964).

Two Illuminated Syriac Manuscripts in the Harvard College Library

by Lawrence NEES

The Houghton Library, the rare book collection of the Harvard College Library, contains two illuminated Syriac manuscripts which have heretofore remained almost totally unknown to scholarship. The manuscripts are currently catalogued as MS. Syr. 2 and MS. Syr. 4, and are both at Harward on deposit from the American Board of Commissioners for Foreign Missions. A summary catalogue of all the Syriac manuscripts in the Harvard College Library by Prof. Moshe Goshen-Gottstein of the Hebrew University of Jerusalem includes a brief description of both codices[1], while it is the aim of this study to reproduce and describe in detail all of the illuminations in the two codices, and at the same time to assess the significance of these two new documents for the understanding of Syriac and, more broadly, of early medieval book illumination[2]. This more general discussion will follow the description of the two books and their illuminations given below.

HARVARD COLLEGE LIBRARY, MS. SYR. 2.

Harvard MS. Syr. 2 has previously been noted only as MS. ZE 607-1200 of the Newton Theological School in Newton, Massachusetts, in the brief mention by Jules Leroy in his fundamental corpus of illuminated Syriac manuscripts in Europe and the Near East[3], following the earlier description by W.H. Payne Hatch[4]. The manuscript contains the four Gospels in the Pschitto version, and does not belong to the class of large scale *de luxe* illuminated Syriac Gospel books such as Paris, Bibliothèque Nationale Syr. 33 and Syr. 41, as Leroy had suspected, but is quite diminutive, measuring only 15.5 x 10.5 cm. The codex is bound in red morocco of perhaps the seventeenth century, and contains 129 parchment (still unfoliated) folios, with eight additional paper leaves containing a later colophon. The parchment is on the whole quite yellow, particularly around the edges, and is stained in numerous places. The rebinding of the codex appears to have left the original quires largely undisturbed; all but the first are entirely regular quires of ten leaves, except for the terminal leaves, which make up a regular quaternion. The first quire contains nine leaves, with fol. 9 a detached singleton, suggesting the possibility that one folio before fol. 1 may have been lost.

The text is written in two columns of approximately 11 cm in height; the outer text column on each page measures roughly 3.5 cm, while the inner is somewhat broader, ca. 4.0 cm. The ink is brown throughout but for the red used for titles, rubrics, and the concordance numbers at the bottom of the pages, which replace the Eusebian canon tables. The added paper leaves at the end of the codex comprise a colophon written by the monk Isaac at the monastery of St Matthew in Aleppo, and is dated 1675. A note written on the last paper leaf at the end of the codex states, in English and in what seems a nineteenth-century hand, that the manuscript was acquired by Dr Grant from Mosul, and a modern note says that Prof. Hatch dated the codex A.D. 1150-1250. Prof. Goshen-Gottstein has informed me

1. Cf. Mosche H. Goshen-Gottstein, *Syriac Manuscripts in the Harvard College Library. A catalogue* (Harvard Semitic Museum, Harvard Semitic Studies, no. 23; Missoula, Montana: Scholars Press 1979), pp. 14, 37-39 and pl. 1. I wish to thank Prof. Goshen-Gottstein for generousely sharing findings with me prior to the appearance of his catalogue.

2. My research on these two manuscripts in fact grew out of my investigation not of Syriac illumination but rather of sources of the illustrations of the eighth-century Latin manuscript known as the the Gundohinus Gospels (Autun, Bibliothèque Municipale MS. 3), the subject of my doctoral thesis; cf. L. Nees, *The Illustrations of the Gundohinus Gospels at Autun* (Ph.D. dissertation, Harvard University, 1977). I would like to thank Prof. Ernst Kitzinger for his invaluable advice and criticism during the preparation of that thesis and of this article, and Mr. Rodney Dennis, Curator of Manuscripts in the Houghton Library for his permission to study, photograph, and publish these two early Syriac manuscripts in his charge.

3. J. Leroy, *Les Manuscrits Syriaques à peintures conservés dans les Bibliothèques d'Europe et d'Orient* (Institut Français d'Archéologie de Beyrouth, Bibliothèque Archéologique et Historique, vol. LXXVII; Paris, 1964), p. 419. Leroy laments his inability to see or even acquire photographs of the manuscript, which, unbeknownst to him, had been transferred to Harvard.

4. W.H. Payne Hatch, *An Album of Dated Syriac Manuscripts* (Boston, 1946), p. 21.

1. Harward College Library, ms. syr. 2, f° 1r: Evangelist Matthew.

2. Harward College Library, ms. syr. 2, f° 40r: Evangelist Mark.

that he agrees with this dating, preferring "ca. 1200," and this seems on all accounts reasonably certain.

The manuscript contains four miniatures, individual standing portraits of the four Evangelists (figs. 1-4), two of them full-page and two half-page and turned 90° so that the book has to be set on edge in order to provide a proper view of the figure. Matthew, on fol. 1r (fig. 1), is framed by a simple cable pattern with alternating white and light rose diagonal bands, with a small cross at the top center. The background is a very rich deep blue, and some delicate rinceaux ornament is visible in the lower right corner. The figure, which is very severely rubbed, presents a mature but not an old man, clad in a long purple *tunica* and poorly-understood scarlet mantle, with dark brown hair and beard and a nimbus formed by the blank parchment reserved around his head. Matthew's right hand appears to be raised before his chest in a gesture of blessing, while the outstretched left holds a closed codex whose cover is clearly decorated with a large cross surrounded by four small dots in the four quadrants[5].

The Evangelist Mark, on fol. 40r (fig. 2), is given but a half page, following immediately upon the last verses of the Gospel of Matthew, and is laid out along the bottom of the page so that his head is against the binding. The frame around the figure is decorated with an extremely simple cable ornament in blue-green and pale yellow. The figure of Mark is even more severely damaged by rubbing than is Matthew; again he is displayed against a dark blue background as a mature man with dark hair and beard, clad in a red *tunica* and a greyish-green mantle draped over his shoulders and wrapped around his body. His right hand is clearly raised before his chest, but the left holds a closed codex close in to the body rather than stretched out to the side as in the portrait of Matthew.

Luke, on fol. 63v (fig. 3), is far better preserved than the two previous miniatures. Like Mark, Luke is arranged along the bottom of the page, but here with his head against the margin instead of the binding; perhaps the common denominator

5. The miniature, it should be emphasized, is not a subsequent addition but an integral part of the first gathering, conjoint with fol. 8, and with the beginning of the Gospel text written on the verso.

3. Harward College Library, ms. syr. 2, f° 63v: Evangelist Luke.

4. Harward College Library, ms. syr. 2, f° 103v: Evangelist John.

with the Mark miniature is that in both instances the head is at the right when viewed from the reader's normal viewpoint. Like both Matthew and Mark, Luke is portrayed as a mature man with dark hair and beard, blessing with his right hand held before his chest and, like Mark, clutching a closed codex decorated with a cross to his side with his left hand. Luke is garbed in red *tunica* and purple mantle, and here the nimbus is not formed by blank parchment but by yellow pigment. The background is again a very dark blue, while the frame is decorated with green and yellow cable ornament.

The portrait of John, on fol. 103v (fig. 4), returns to the full-page format, presenting the figure in a frame decorated with a simple cable pattern similar to those of the other miniatures. This Evangelist is clad like the others in *tunica* and mantle, here purple and red respectively, but is alone in being depicted as a youthful beardless man with both arms extended to his sides, the right hand raised in a gesture of blessing and the left holding aloft a closed codex displaying a large cross on its cover. The background is dark blue and the cable-pattern border dark red and white, and the nimbus of the Evangelist is formed by simply reserving the parchment, as in the portraits of Matthew and Mark. Finally John is the only one of the Evangelists accompanied by an inscription giving his name, which here appears beside his head.

Harvard College Library, ms. syr. 4.

Harvard MS. 4 has never, to the best of my knowledge, been mentioned in earlier scholarship. The manuscript contains the New Testament in the Pschitto version, and is substantially larger thant MS. Syr. 2, measuring approximately 26.8 × 18.0 cm. The old cover of the book is of plain brown leather over wooden boards, with the binding itself relatively modern but apparently reproducing the original system. The codex contains 332 parchment folios, which like those of MS. Syr. 2 are yet to be foliated, the quality of the parchment being generally good albeit rather thick, with a few leaves quite yellow and exhibiting large stains. The quires consist for the most part of regular *quaternions*. The text is written in single columns in black ink by a skilled hand, and there are titles, occasionally extensive marginal

5. Harward College Library, ms. syr. 4, f° 1r: Cross.

6. Harward College Library, ms. syr. 4, f° 2r: Genealogy of Christ.

notes, and punctuation in red and green. Aside from the four full-page illuminations, the manuscript is decorated with many small headpieces containing simple interlace ornament in red and green, as well as by various scribal flourishes including small crosses set above some of the titles, and by large decorated Kufic-like script at the end of the colophon.

The only information concerning the history of the manuscript is contained in the scribal colophon and several inserted notes apparently dating from the nineteenth century. The colophon states that the book was written at Rabban Sabrisho' in the Quardo mountains, and the inserted note, in English, tells that the book came from "an ancient church in the Assyrian mountains" and was given to Dr A. Grant of the American Board of Commissioners for Foreign Missions by the Nestorian Patriarch Mar Shimon, and that Dr Grant presented it to the library of the Americain Board at the Missionary House in Boston. The inserted notes state that the book was 660 years old in 1860, and on the basis of script and colophon Prof. Goshen-Gottstein fully concurs with the suggested dating to roughly A.D. 1200.

Harvard MS. Syr. 4 contains four full-page illuminations (figs. 5-8), two at the beginning and two at the end of the codex. All four are unquestionably of the same date as the book itself, i.e. ca. 1200, as they are executed on the same quality of parchment, in the same red and green pigments, and apparently the extensive inscriptions are from the same hand. Codicologically all four illuminations are integral parts of the original system of gatherings, the two at the beginning, fols. 1r and 2r still conjoint leaves of a regular *quinion*, and the two at the end, fols. 331v and 332r, conjoint leaves of a regular *quaternion*.

The image with which the codex opens, on fol. 1r (fig. 5), is a large cross on a broad two-step base. The cross is made up of linked bands in red and green combined so as to produce a sort of interlace decoration, with larger crescents adorning the three upper stems of the cross. The base is decorated with a simple geometric construction based on a central circle inscribed in a square, with the pattern created by other segments drawn with the same radius from different centers; four small medallions are placed along the central axis of the lower step, and two knots (again in the shape of the cross) on the axis of the upper step. The page is covered with a number of ins-

7. Harward College Library, ms. syr. 4, f° 331v: Cross.

8. Harward College Library, ms. syr. 4, f° 332r: Cross.

criptions, some still well preserved but some almost indecipherable. With the aid of ultraviolet light some of these emerge more clearly, and Prof. Goshen-Gottstein was very generously willing and able to make the following translation, which may not in all instances be precisely correct given the damaged state of the text, but should reflect the substance of the phrases. Reading across the top of the page, flanking the upper arm of the cross, is "[subject rubbed out] will destroy our enemies." Two phrases are written on either side of the lower stem of the Cross, the upper stating "[illegible] he may want our heart" (this is rather tentative reading), and the lower "Glory to Christendom." Written vertically at each side of the upper step of the base is the same phrase, "This will vanquish."

The verso of fol. 1 is entirely devoted to text, which is written in the same hand as the main body of the book, and the next image follows this on fol. 2r (fig. 6). This is a large almond-shaped double mandorla inscribed within a rectangular frame. As in fol. 1r the colors are limited to red and green. Each mandorla is decorated with a band of simple cable ornament along its edge, and the rectangular frame is adorned with a similar but more open and sharply pointed cable decoration. A horizontal band (with similar pointed cable pattern) bisects the inner mandorla slightly below the center, and a slightly pointed semicirc extends upward from this base, enframing tw small knots, whose strands are covered with sm red dots. The very extensive inscriptions prese the genealogy of Christ as given in Matthew in tabular form; the text of Matthew begins on t verso of the leaf.

The two other major illuminations are to found at the very end of the codex, and the two together comprise a single opening. The next-to-last page, fol. 331v (fig. 7) according to my own foliation, although as stated the codex remains unfoliated, shows a large cross standing on a rather simple base, a flat strip tenuously balanced on an almost wholly effaced round arch. Both the cross and flat base are soberly decorated with straight parallel bands alternating red, white (i.e. blank parchment), green, white, red, etc. The two lateral terminals of the base are formed of crescents recalling the terminals of the cross on fol. 1v, while the cross terminals are here emphasized by a checkerboard pattern created by the intersection of the parallel strips with the same

pattern turned at a 90° angle. The construction of this pattern is most clear at the center, where the vertical and horizontal members meet in just such a checkerboard pattern. This place is then further emphasized by the darkening of certain squares with black ink so as to form a large "X", which is perhaps to be interpreted as an equal-armed cross set at a 45° angle to the first. There are clear traces of inscriptions along the side of the cross (other than the clearly evident notes in English along the inner margin), but these appear to have been deliberately erased, scraped roughly away with a sharp tool.

The last page of the manuscript, fol. 332r, is pasted against the binding so that the verso of the leaf is not visible[6]. The image here seems clearly to have been conceived as a pendant to that which opens the codex on fol. 1r. Here also is exhibited a large cross on a stepped base, the cross again composed of entwined bands ending in crescents to mark the three upper stems. There are of course several distinctions as well; here the base has four steps instead of two and is decorated with a thick braid of interlace ornament, a continuous red band makes a rectangular frame around the cross, and four small knots suggesting minor crosses form the terminals of the large cross; in form these are very close to the two knotted crosses in the base of fol. 1r. Again the cross is surrounded with extensive inscriptions of varying degrees of legibility; Prof. Goshen-Gottstein's tentative translations are as follows. Inscribed in the three crescents at the upper cross terminals: at the top an illegible line, at the right "of the living King," and at the left "and giveth life." Written centrifugally around the crossing area: at the lower left illegible, lower right "deliver us," upper right "blessed," and upper left "venerated." The longer inscriptions in the four quadrants around the cross are for the most part legible but extremely difficult to construe, since it is not at all clear whether each quadrant is to be read as a unit, or whether individual lines are to be read across the lateral arms of the cross. The former seems to me more likely, and I will give the translations accordingly but show the individual phrases. At the upper left "Thou who hast delivered us from..;" at the upper right "Thou hast put to shame.. to our enemies;" at the lower left "The heart that believes [illegible] life... The mouth that gives thanks in him will be vindicated;" at the lower right, "He that takes knowingly the book [very uncertain]... in his affairs."

Standing Evangelist portraits in early medieval manuscripts were first made the subject of an extensive investigation by A.M. Friend, whose long article of 1927 remains after fifty years the fundamental treatment of the subject[7]. Friend makes reference to Evangelist portraits in Syriac manuscripts only in relation to his attempted reconstruction of the several primitive sets of portraits created in the major centers of Early Christian art, and his sometimes misleading remarks on this subject[8] do not need to concern us greatly in connection with the Evangelists of the much later Gospels at Harvard, MS. Syr. 2. These seem in the main to constitute a quite unremarkable series, yet the arrangement with a standing portrait of each Evangelist set at the beginning of his own Gospel is in fact unparalleled in any of the other four Syriac Manuscripts containing standing Evangelist portraits[9]. The sixth-century Rabbula Gospels groups its four Evangelists (of which two, Matthew and John, are portrayed seated rather than standing) at the front of the codex in conjunction with the canon tables[10]; the twelfth-century Gospels in Mossul depicts two Evangelists presenting books at either side of Christ on a single miniature at the beginning of the codex[11]; and the late twelfth-century Gospels in Paris, Bibliothèque Nationale cod. Syr. 41, depicts a standing figure presenting a book to Christ[12], also at the opening of the book which has been interpreted by Leroy as an Evangelist even though only one man is represented. Only the single leaf in the Morgan Library in New York, M. 744[13], depicts a single standing Evangelist viewed *en face* as in the Harvard Gospels, but as a *disiectum membrum* it offers no hint of the original position of the leaf within the book.

Taking into consideration seated as well as standing Evangelist portraits only further underscores the anormalous character of the Harvard manuscript; of the nine Syriac books published by Leroy which portray seated Evangelists, three group all four on a single page[14], four divide them into two parts[15], and only in two manuscripts were individual portraits of each Evangelist provided[16]. The grouping of Evangelist portraits, whether standing or seated, onto only one or two leaves, as seen most frequently in the Syriac manuscripts, is a very common practice in other Oriental Christian traditions of book illumination, such as the Armenian[17] and Georgian[18]. On the other hand, the arrangement with four individual miniatures as seen in Harvard MS. Syr. 2 is the rule in the Greek tradition. This observation is surely not alone, however, sufficient grounds to hypothesize the influence of a Greek model or even one following a relatively ancient or archaizing tradition, especially as aspects of both the form of the individual figures and their arrangement on the pages of the book are quite un-Greek and pertain rather to the Oriental Christian tradition. Thus although I can recall no such instance in Greek illumination, the placement of figures horizontally on the page so that they can only be properly viewed by turning the book on one edge, which would

6. I have not asked that the leaf be freed from the cover for examination for fear that the illumination be further damaged, but the corners have lifted somewhat of themselves and it does appear the verso is completely blank.

7. A.M. Friend, Jr. "The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts", Part I, *Art Studies* 5 (1927), 115 ff. A complete posthumous publication of Friend's research on the Evangelist portraits by K. Weitzmann has never appeared, although promised on several occasions, most recently in R. Bergman, "Portraits of the Evangelists in Greek Manuscripts", in *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections, An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann*, ed. G. Vikan (Princeton, 1973), pp. 44 ff., which may also be consulted for recent bibiography on the subject.

8. For example, his theory that standing Evangelist portraits may be associated with standing Prophets in illustrated Bibles is highly questionable, and the implication that if preserved, the Evangelist portraits of the sixth-century Syriac Bible in Paris, Bibliothèque Nationale cod. Syr. 341, would like the series of Prophets in that book have been portrayed standing is in fact directly contradicted by the evidence of the twelfth-century Syriac Bible in Cambridge, University Library cod. Syr. 001/002, which contains unframed standing Prophets but elaborately framed miniatures of seated Evangelists. For the Cambridge Bible, cf. Leroy, *Manuscrits syriaques*, pp. 241ff. and pl. 64, 1 and 2.

9. Not counted in this number is the controversial sixteenth-century Persian copy of Tatian's *Diatessaron* preserved in Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana MS. Or. 81, fol. 127v, which is very likely derived from an earlier Syriac model, although the exact date and origin of this model has been the subject of heated debate. Cf. Leroy, *Manuscrits syriaques*, p. 421 and pl. 156,1; C. Nordenfalk, "An Illustrated Diatessaron", *Art Bulletin* 50 (1968), 119ff.; M. Schapiro and Seminar, "The Miniatures of the Florence Diatessaron (Laurentian MS. Or. 81): Their Place in Late Medieval Art and Supposed Connection with Early Christian and Insular Art", *Art Bulletin* 55 (1973), 494ff., and in the same number of that journal Nordenfalk's reply, "The Diatessaron Miniatures Once More", pp. 532ff.

10. Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana, cod. Plut. I 56, fol. 10r; Leroy, *Manuscrits syriaques*, pp. 139ff. and pl. 28, 1 and 2.

11. Mossul, Chaldean Patriarchate, fol. 2r; Leroy, *Manuscrits Syriaques*, pp. 389-90 and pl. 141,1. It is interesting to note the striking resemblance of this composition to that appearing on a number of Early Christian sarcophagi, among which may be cited the sixth-century sarcophagus in Istanbul; cf. A. Grabar, *The Golden Age of Justinian* (trans. S. Gilbert and J. Emmons, New York, 1967), fig. 287. This connection may indicate that Friend's attempt to derive the «presenting» Evangelist portrait type from a composition such as that seen in Vatican cod. gr. 756 (Friend, *op. cit.* [*supra*, note 7]) may well be erroneous. Vatican gr. 756 is after all the sole surviving evidence cited for Friend's hypothesis, and as the manuscript is no earlier than the twelfth century, it may well represent merely a late redaction of the earlier composition seen in the Istanbul sarcophagus, or an altogether new invention. The only work known to me which might give any credence to the existence of such a composition as seen in Vatican gr. 756 in pre-Iconoclastic art is the late eighth-century image in a compendium of barbarian laws, Paris, BN lat. 4404, which depicts the large figure of the emperor on one page and four legal scholars facing him in separate compartments of the opposite page; for this miniature cf. W. Braunfels, *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst* (Munich, 1967), pl. 30. However, the composition preserved in the sixth-century Istanbul sarcophagus and reproduced in the Syriac Gospels of Mossul appears to offer a far more plausible source for the "presenting" Evangelist type. A similar conclusion was recently reached by Wessel, who suggested that in cases where "presenting" Evangelists face in both directions, as in Vienna Nationalbibliothek cod. theol. gr. 240, the figures may ultimately be derived from some composition in which Evangelists flank the figure of Christ; as an example of this he cites the twelfth-century Gospels in Istanbul, Patriarchal Library cod. 3, in which the Evangelists are, however, depicted below the Deesis; cf. K. Wessel, "Evangelisten," *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* II (Stuttgart, 1971), col. 458.

12. Fols. 178v-179r; Leroy, *Manuscrits syriaques*, pp. 254-255 and pl. 56, 1 and 2.

13. Leroy, *Manuscrits syriaques*, pp. 416-417 and pl. 54,2.

14. Paris, BN Syr. 356, fol. 2v (Leroy, *Manuscrits syriaques*, pp. 408-411 and pl. 57, 2); London BL Or. 3372, fol. 5r (Leroy, *Manuscrits syriaques*, pp. 261-267 and p. 66); and the late manuscript in the Kevorkian Collection in New York, fol. b (Leroy, *Manuscrits syriaques*, pp. 411-413 and pl. 149).

15. Vatican, Biblioteca Apostolica, cod. Syr. 559, fol. 1r (Leroy, *Manuscrits syriaques*, pp. 280-302 and pl. 70, 1); London BL Add. Or. 7171, fols. 5v and 6r (Leroy, *Manuscrits Syriaques*, pp. 302-313 and pls. 70, 2 and 71, 1); Mardin, Syrian Orthodox Bischopric, fols. 5v and 6r (Leroy, *Manuscrits Syriaques*, pp. 383-389 and pl. 137, 1 and 2); and Manchester, John Rylands Library, Syr. 66, one pair at the beginning and one pair at the end of the volume (Leroy, *Manuscrits Syriaques*, pp. 257-258 and p. 157).

16. Cambridge, University Library, cod. 001/002, fols. 247v, 255v and 265v (Leroy, *Manuscrits Syriaques*, pp. 241-253 and pl. 64, 1 and 2); and two detached leaves stemming from a single codex, now preserved in the Pozzi collection in Paris and the Bishr Fares collection in Cairo (Leroy, *Manuscrits Syriaques*, p. 418 and pl. 147, 1 and 2).

17. Cf. S. Der Nersessian, *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery* (Washington, D.C., 1963), p. 4. This question is also discussed by Schapiro, *op. cit.* (*supra*, note 9), pp. 498-499, where he also gives a rather more extensive argument for the connection of Syriac and Armenian miniatures at this period.

18. Harvard College Library, MS. Georg. 1, fols. 1v and 2r, the so-called Gospels of Bert'ay, for which see *infra*, note 30. Also the important Adysh Gospels of the year 897; cf. H. Machavariani, *Georgian Manuscripts* (Tbilisi, 1970), pl. 16, and for a facsimile of this manuscript E.S. Takajshvili, *Adyshskoe Evangelie* (Materialy po Arkeologii Kavkaza, XIV; Moscow, 1916).

have seen in the portraits of Mark and Luke in Harvard Ms. Syr. 2, may readily be paralleled in some Armenian[19] and particularly in other Syriac manuscripts such as the Ephrem manuscript in Homs[20]. The Syriac artist's lack of concern for consistency of viewpoint could even allow him to place several different narrative episodes which must be viewed from wholly different angles within the compass of a single frame[21]. The Syriac examples most directly comparable to the Harvard Evangelists are the four author portraits contained in the collection of Anaphoras in the Bodleian Library in Oxford, MS. Syr. Dawkins 58, which is dated to the year 1238 and stems from a monastery near Edessa[22]. Each of the four figures is pictured under an arched frame placed horizontally at the bottom of the page, as may clearly be seen in the figure of John the Evangelist reproduced here (fig. 9) and, as Leroy has pointed out[23], this peculiar arrangement is also to be found in the twelfth-thirteenth century Homilies manuscript in Berlin[24].

As stated above, the figures of the Evangelists also show certain traits suggestive of an Oriental Christian rather than a Greek lineage. To be sure, all indicate by the fall of the drapery over the Evangelists' lower body that one leg is weight-bearing and one free, as is most clearly evident in the better-preserved portraits of Luke and John (figs. 3 and 4). This intimation of a classicizing *contrapposto* stance is characteristic to a greater or lesser extent of Evangelists in Greek manuscripts[25], as is the "closed" posture with book held close to the side and the blessing right hand placed in front of the chest, the posture of both Mark and Luke (figs. 2 and 3) in Harvard MS. Syr. 2. This disposition had been known in Syriac manuscripts at least as early as the sixth century, as the portraits of Mark and Luke in the Rabbula Gospels demonstrate. But the posture of John in Harvard MS. Syr 2, with right arm raised and outstretched, was already known in Armenian manuscripts by the ninth or tenth century, as seen from the portrait, also of John, in the famous Gospels of Queen Mlkê in the library of San Lazzaro in Venice, cod. 1144[26]. Moreover this position became quite common in subsequent Armenian manuscripts, such as the famous Etschmiadzin Gospels in Erevan, Matenadaran n° 229, which is dated 989[27], the late tenth-century Gospels in the Armenian Patriarchate in Jerusalem, cod. 2555[28], and in the figure of Matthew from the previously cited twelfth-century book in Erevan, Matenadaran n° 2877[29]. The pose is also known in Georgian miniatures of the tenth century, as in the figures of Mark and John in the magnificent Gospels of Bert'ay, now also preserved in the Harvard College Library, MS. Georg. 1[30]. Such a pose does not occur for standing Evangelist portraits in any other Syriac manuscripts, but so few of these survive as to make the statement of little weight, especially as a similar posture, which seems to approximate an *orans* position, is frequently employed for portraits of saints in Syriac manuscripts[31]. Nevertheless, the implication of the *"orans"* pose, suggesting that the Evangelists in the Harvard manuscript may be dependent on an Armenian prototype, remains both plausible and attractive, especially as Armenian miniatures can also offer parallels for both the horizontal arrangement of the figures (cf. *supra*, note 19), and for the portrayal of John alone of the four Evangelists as a beardless youth, which is unprecedented in Byzantine manuscripts but occurs in both Armenian and Georgian manuscripts of the tenth century[32]. Again in this instance, however, it is difficult to achieve any reliable certainty as to the date and provenance of the model, since the youthful John had already occurred in the sixth-century Syriac Rabbula Gospels[33]. Both on this particular detail and in more general terms, then, the study of the Evangelist portraits of Harvard MS. Syr. 2 indicates that they followed either a relatively early Syriac or perhaps Graeco-Syriac model, or a relatively recent Armenian prototype, but do not provide sufficient information to warrant a definitive conclusion.

The aniconic decoration of Harvard MS. Syr. 4, consisting in the main of three full-page crosses, places the manuscript in the same class as a very large number of illuminated Syriac books, but the relatively extensive inscriptions of the Harvard cross-pages go in important respects significantly beyond any other manuscript known heretofore. As to the precise form and decoration of the crosses, however, they are largely unexceptionable and may readily be paralleled among the

19. For example, the portraits of the four Evangelists grouped on a single page in the twelfth-century Gospels in Erevan, Matenadaran, n° 2877; cf. L.A. Dournovo, *Miniatures Arméniennes* (Erevan, 1969), p. 227 and pl. 16. Cf. also on this point Schapiro, *op. cit.* (*supra*, note 9), note 13.

20. Homs, Patriarchal Library, fol. 244r (Leroy, *Manuscrits Syriaques*, pp. 237-241 and pl. 61, 2).

21. Perhaps the clearest examples of this practice are to be found in the Lectionary in London BL Add. Or. 7169, fols. 10r and 10v (Leroy, *Manuscrits Syriaques*, pp. 350-366 and pls. 120, 2 and 121, 1).

22. Fols. 9v (James, brother of the Lord), 27v (John the Evangelist), 39r (Saint Eustathios), and 47v (Saint Sixtus); cf. Leroy, *Manuscrits Syriaques*, pp. 338-341 and pl. 114, 1-4.

23. Leroy, *Manuscrits Syriaques*, p. 338.

24. Berlin, Preussische Staatsbibliothek, cod. Sachau 220 (Leroy, *Manuscrits Syriaques*, pp. 341-349 and pls 115-117); the example most directly comparable to the Harvard Evangelists is the figure of the Virgin on fol. 12v (Leroy, *Manuscrits Syriaques*, pl. 117, 2). Although Leroy has indicated the clear dependence of both this and the Bodleian book on Byzantine models (pp. 345-6 and 340 respectively), he has wisely refrained from suggesting that the horizontal arrangement of the images follows a Byzantine model.

25. A rather different and more fully frontal pose appears as early as the seventh century in at least two of the four Evangelists painted on the Coptic book cover in the Freer Gallery in Washington; cf. C.R. Morey, *East Christian Paintings in the Freer Collection* (New York, 1914), pl. XI.

26. Cf. M. Janashian, *Armenian Miniature Painting of the Monastic Library at San Lazzaro — Venice* (Venice, 1966), pp. 16ff. and pls. X-XI. Janashian argues persuasively that the manuscript should properly be dated from the year 862 and not 902, as in the earlier literature.

27. Cf. A.M. Friend, Jr. "The portraits of the Evangelists in the Greek and Latin Manuscripts," Part II, *Art Studies* 7 (1929), figs. 20 and 21.

28. Cf. K. Weitzmann, *Die Armenische Buchmalerei des 10. und beginnenden 11. Jahrhunderts* (Istanbuler Forschungen, Bd. 4; Bamberg, 1933), p. 15 and fig. 25 (fol. 8r, depicting Luke and John).

29. Cf. *supra*, note 19, on the horizontal orientation of the Evangelists as in the figures of Mark and Luke in the Harvard manuscript.

30. Cf. B. Blake and S. Der Nersessian, "The Gospels of Bert'ay: an Old-Georgian MS. of the Tenth Century," *Byzantion* XVI (1942-43), 232ff., figs. 1 and 2, and now reprinted (with Blake's ribution excerpted) in S. Der Nersessian, *Etudes Byzantines et Arméniennes* (Louvain, 1973), pp. 199ff. and figs. 136 and 137.

31. For example, in London BL Add. Or. 7154, fol. 2v and 3r; cf. Leroy, *Manuscrits syriaques*, pls. 59, 2 and 60, 2.

32. Cf. Der Nersessian, *op. cit.* (*supra*, note 30), p. 262 (p. 210 in *Études*), discussing this feature of the Georgian Bert'ay Gospels, and citing also the tenth-century Georgian Adysh Gospels (cf. *supra*, note 18) and the eleventh-century Gospels from Etschmiadzin, MS. 362 (now Erevan, Matenadaran, n° 2877).

33. This was noted by Der Nersessian, *op. cit.*, p. 262 (p. 210 in *Études*);

9. Oxford, Bodleian Library, ms. syr. Dawkins 58, f° 27v : Evangelist John.

10. London, British Library, cod. Add. Or. 7 169, f° 1v : Cross.

abundant examples of such Syriac crosses collected and discussed by Leroy[34]. Thus the simple intersecting colored strips comprising the body of the cross on fol. 331v (fig. 7) are most likely but a simplified version of the rather more complex scale or chevron patterns decorating the majority of other large Syriac crosses, as is especially evident in the marked chiastic pattern at the central juncture of the cross. The erection of the cross directly upon a single broad strip can be seen in the codex of the Patriarchal Library at Homs[35]. The entwined and coiled bands which make up the crosses on fols. 1r and 332r in the Harvard book occur in a codex of the year 1190, an almost exactly contemporary manuscript from the region near Edessa, Paris BN Syr. 40, fol. 10v[36], which also exhibits the expansion of the bands to form knots at the four terminals; the only major distinction between the two is the absence of an enclosing rectangular frame for the two Harvard crosses.

The position of these large crosses within the Harvard codex is no more exceptional than is their form, the majority of the examples cited by Leroy also occurring at the very beginning or end of the book. Yet only two manuscripts contain crosses at both beginning and end, as in Harvard MS. Syr. 4. One of these, London BL Add. Or. 12137, dates from the sixth century, exhibiting on the first and last leaf crosses composed of crudely formed Greek inscriptions, on fol. 1v

Φ
ZωH
C

in very large letters, and on fol. 214r

C
T
A
ΟΠΛΟΝΧΡΙCΥΤΗΑΝΟC
P
ω
C

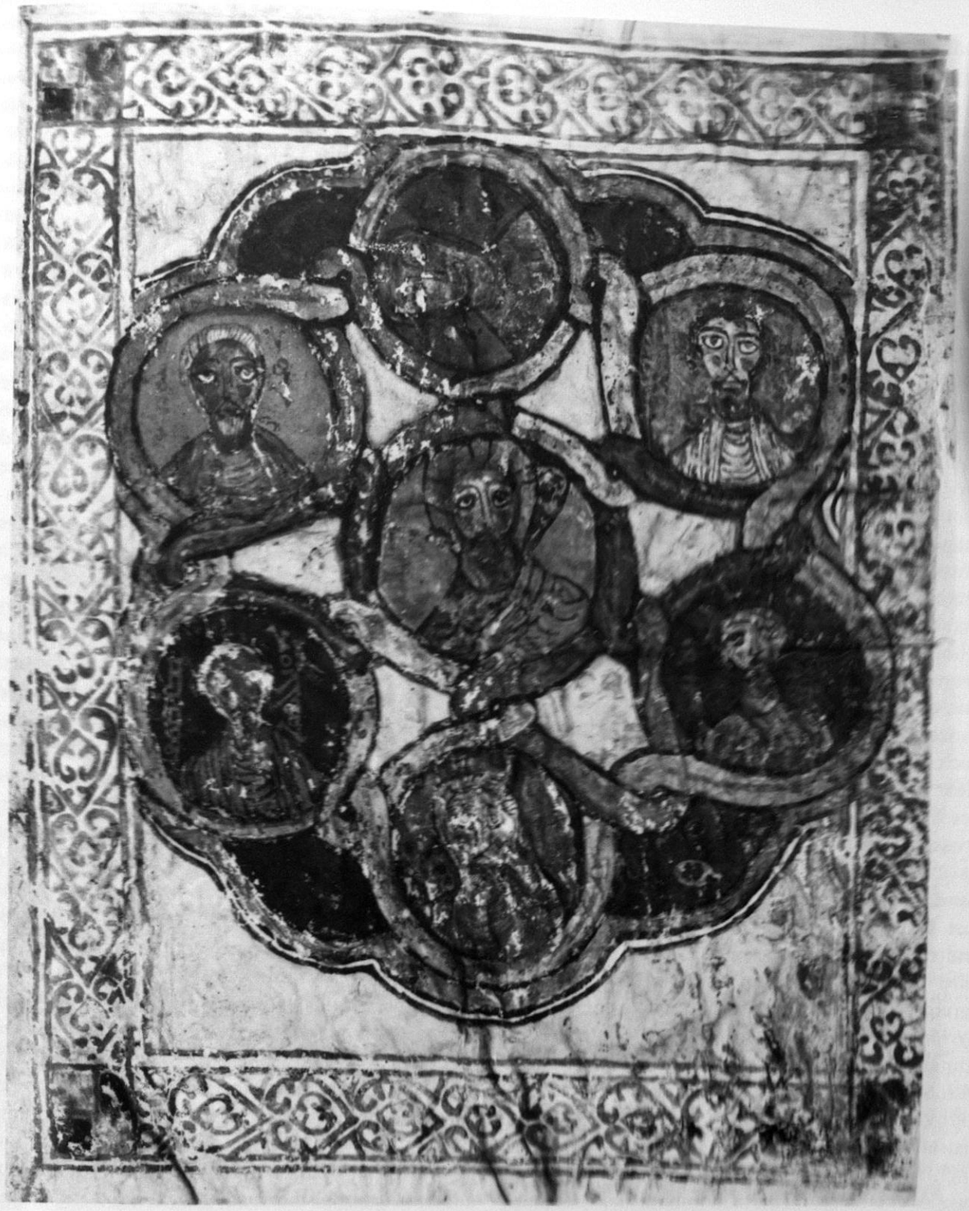
"The Cross, weapon of the Christian[37]". The second manuscript, London BL Add. Or. 7169, dating from the twelfth-thirteenth century like the Harvard book but exhibiting a number of Early Christian features[38], contains a series of full-page crosses, on fols. 1v (fig. 10), 14v[39], 15r and 248r[40]. Moreover this codex also tends to group its miniatures in pairs; as well as the crosses on fols. 14v and 15r, the full-page cross of fol. 1v faces on fol. 2r[41] a composition of four smaller crosses in medallions. The cross at the end of the book on fol. 248r faces a decoratively framed inscription page which recalls the mandorla-shaped inscription page on fol. 2r of the Harvard manuscript. Immediately preceding this inscription page in London BL Or. 7169, on fol. 247r, is an intriguing composition depicting Christ in a medallion surrounded by six other medallions portraying the four Evangelists, the Virgin, and St Paul (fig. 11)[42]; the probability of a meaningful relationship between these two images is a subject to which we shall return, after consideration of the reasons for the decoration of the beginning and end of the codex in such a fashion.

In his discussion of the cross pages in Syriac manuscripts, Leroy closely links the presence of

34. For example cf. among others Paris BN Syr. 30, fol. 62r, Paris BN Syr. 41, fol. 10v, and Berlin Sachau 322, fol. 7v (Leroy, *Manuscrits syriaques*, pls. 4, 1; 6, 1 and 7, 2).
35. *Ibid.*, pl. 8, 3. Cr. however *infra*, note 77.
36. *Ibid.*, p. 410 and pl. 4, 3.
37. Leroy, *Manuscrits syriaques*, p. 119 note 4; Leroy does not mention that fol. 214r in fact contains a second cross as well, a crudely outlined cross at the bottom of the page containing a further inscription of a sort, or at least vertical and horizontal rows of what seem to be letters :

v
a
v a a a v
a
a
a
v

Whether or not this intends some sort of magical abecedabra must remain an open question at this time. Also worth noting but not mentioned by Leroy is the substantial likelihood that the Greek cross-inscriptions of fols. 1v and 214r were added some time after the sixth century Syriac book was completed; the parchment is for these leaves rather smaller, darker and of poorer quality, although this could conceivably be the result of damage to the book.
38. Leroy, *Manuscrits syriaques*, p. 124 and pp. 350-366.
39. *Ibid.*, pl. 9, 1, erroneously listed by him as fol. 15r.
40. *Ibid.*, pl. 10, 1.
41. *Ibid.*, pl. 10, 2.
42. *Ibid.*, pp. 355-356 and pl. 120, 1.

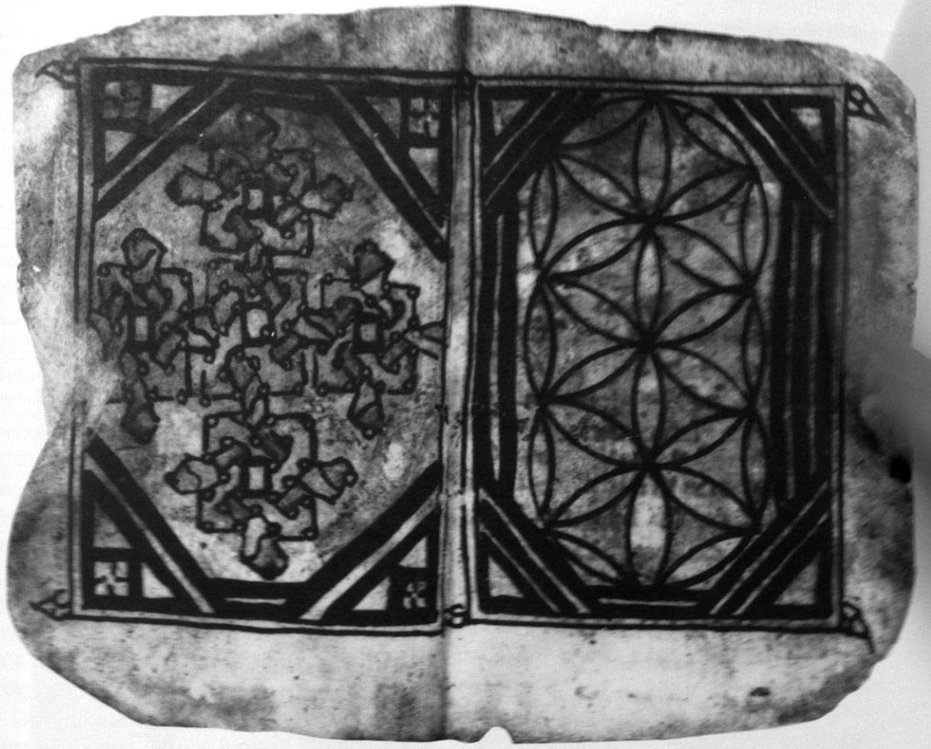


11. London, British Library, cod. Add. Or. 7 169, f° 247r : Christ, Evangelists, the Virgin and St. Paul.

such crosses at the two "entrances" to the book at beginning and end with the very ancient tradition of so marking the doorways of dwellings and sacred spots, with the two-fold purpose of sanctification and protection[43]. In support of his ascription of an apotropaic significance to these crosses in Syriac manuscripts, he cites three inscriptions (without, unfortunately, identifying the source of each phrase), "In you we vanquish our enemies," "the victorious cross," and "our hope is in you[44]". These brief texts are suggestive but perhaps not yet totally convincing evidence for the apotropaic interpretation of such crosses in manuscripts as distinguished from architectural contexts, all, especially the last, lending at least equivalent support to the interpretation of the crosses as merely sanctifying, expressing pious sentiments but not constituting vehicles of any magical potency. Since the inscriptions on other crosses in illuminated Syriac manuscripts often merely give the name of the scribe and other information concerning the production of the book without any special reference to themes of protection[45], one might with some justification question Leroy's thesis of an apotropaic significance. In some instances, as those just cited, such doubts are surely well-founded; it seems clear that some crosses in Syriac manuscripts did not have any marked protective function, as some crosses inscribed by doorways likewise appear to have carried no such meaning[46]; on the other hand, some crosses on doorways and thresholds just as clearly did serve an apotropaic function, and the numerous inscriptions preserved in Harvard MS. Syr. 4 make it far more certain than heretofore that at least some cross miniatures in Syriac manuscripts did in fact embody a similar content[47]. Thus the cross on fol. 1r of Harvard MS. Syr. 4 repeats the same formula once cited by Leroy, "... Will destroy our enemies," but here the distinctly apotropaic signification is further underlined by the phrase repeated at eitherside of the base of the cross, "This will vanquish." The inscriptions on fol. 236r, somewhat fragmentary and rather confusing in themselves, taken in conjunction with those of fol. 1r strongly convey through the different phrases "and giveth life," "deliver us," and again references to deliverance and enemies, the basic theme of the protective power of the cross; finally it is tempting to take the obscure reference to "He that takes knowingly the book." as a sort of charm intended to protect the very book itself, although this can be no more than a tempting hypothesis, especially as the reading is itself uncertain.

As Leroy noted, the decoration of Syriac manuscripts with large crosses, which had been common in the sixth and seventh century, was after a long hiatus extensively revived only in the eleventh-thirteenth centuries[48]. The reason for this apparent recrudescence of the type are difficult to fathom, and the phenomenon may be due entirely to the accidents of survival; in any case Leroy's tentatively advanced suggestion that this revival of interest in the cross perhaps parallels a similar phenomenon in Armenia at this period is not satisfactory[49]. In the first place the relationship between Syriac and Armenian art and culture at this time is not clear[50], and in any event the texts collected by Der Nersessian clearly trace the Armenian cult of the cross in an unbroken thread from the eighth century to the eleventh[51]. The interest of the Armenian material is rather the clarity with which it reveals the special power of the cross, which is erected by the doors of the church and spoken of as "a protection and a refuge"[52]. Furthermore, in anointment prayers spoken over the cross in Armenia Christ was asked to "Dwell forever in this, as on Thy first Cross, and let it be for Thee a temple, a throne and an instrument of power[53]". Indeed a recent discussion of the Armenian *khatchkar* or large erect stone crosses, which are formally very close to the crosses seen in Syriac manuscripts such as Harvard MS. Syr. 4, underlines the fact that the perception of their magical potency survives to this day, these crosses being credited with the power to protect the agricultural lands against drought and other natural calamities as well as with the power to cure the sick[54].

Yet the magical potency of the cross pages in Syriac manuscripts may readily be supported without leaving the sphere of Syriac book illumination. Fundamental to this question is the so-called Book of Protection, a late compendium existing in several very closely related manuscripts of overtly magical texts for the relief of numerous ailments (pain in the head, chattering teeth, cramp at the heart) and protection from the evil eye, demons, and the apparently scarcely less fearful dangers of the law courts[55]. The accompanying illustrations, which surely can in this instance confidently be taken as representing potent charms[56], include an interlaced cross (fig. 12)[57] nearly indistinguishable from the cross in Paris BN Syr. 70, fol. 1r[58], and also located at the very conclusion of the manuscript. The Book of Protection manuscript from which this cross is reproduced, London, British Library Or. 6673, dates from ca. 1800, but both texts and miniatures



12. London, British Library, Or. 6 673, pp. 95-96 : Cross.

43. *Ibid.*, p. 113, citing the more extensive treatment by A. Grabar, *Martyrium*, II (Paris, 1946), pp. 277ff., in turn relying heavily on the collection of material by F.J. Dölger, ΙΧΘΥΣ. *Das Fischsymbol im frühchristlicher Zeit* I (Rome, 1910), pp. 423ff. Cf. also now E. Kitzinger, "The Threshold of the Holy Shrine, Observations on Floor Mosaics at Antioch and Bethlehem," *Kyriakon. Festschrift Johannes Quasten* II (Berlin, 1970), 639ff.

44. Leroy, *Manuscrits syriaques*, p. 113.

45. For example in the twelfth-century Gospel book Paris BN Syr. 30, fol. 62r, the inscription merely states "The sinner Sim'un painted this" (Leroy, *Manuscrits syriaques*, p. 120), while the very long colophon inscribed in the terminal cross of the seventh-century Wolfenbüttel Lectionary concentrates on questions of origin and patronage (Leroy, pp. 117-118).

46. An early example of such an instance from the Latin West may be found in Paulinus of Nola's letter of 403 to Sulpicius Severus, in which Paulinus, in describing crosses depicted above and beside doors in his basilica at Nola, provides a purely "inspirational" or moral interpretation; cf. the convenient translation of the passage in C. Davis-Weyer, *Early Medieval Art, 300-1150* (Englewood Cliffs, N.J., 1971), pp. 20ff.

47. Kitzinger, *op. cit.* (*supra*, note 43), p. 643, has already called attention to this point, emphasizing that images such as crosses and knots may or may not be properly interpreted as apotropaic signs, the decisive factor in determining the correct interpretation being the context in which the image occurs.

48. Leroy, *Manuscrits syriaques*, pp. 119ff.

49. *Ibid.*, p. 119 note 5.

50. Cf. however *supra*, p. 11 and note 17.

51. Cf. S. Der Nersessian, "Image Worship in Armenia and its Opponents," *Armenian Quaterly* I (1946), 67-81, reprinted in *Études* (supra, note 30) pp. 405-415. The article was cited by Leroy, *Manuscrits syriaques*, p. 11[illegible] note 5.

52. In an eighth-century historical text; cf. Leroy, *Manuscrits syriaques*, p. 409.

53. *Ibid.*, p. 414.

54. L. Azarian and A. Manoukian, *Khatchkar, Documenti di architettura armena* 2 (Milan, 1969), p. 4, within large number of very fine photographs of these monuments, for the most part still *in situ*. Leroy has himself drawn attention to the likely relationship between the cross-miniatures and monumental art at least in terms of form, by citing the particular habit in early Syrian churches of displaying crosses in circles which compare very closely with the medallion crosses of several early Syriac manuscripts. Cf. H.C. Butler, *Early Churches in Syria* (Princeton, 1929), p. 230 and numerous examples on pl. 245, as cited by Leroy, p. 115 note 4, with additional bibliography. Such comparisons, however, are by no means limited to Syrian monumental works of the period, as the cross with A and W suspended from the arms in the fifth-century catacomb of Saint Gaudioso in Naples demonstrates; cf. U.M. Fasola, *Le Catacombe di S. Gennaro a Capodimonte* (Rome, 1975), fig. 99.

55. H. Gollancz, *The Book of Protection* (London, 1912); I have been unable to ascertain the present location of the three codices published by Gollancz, which were at that time in his own collection. Cf. also E.A. Wallis Budge, *Amulets and Superstitions* (New York/London, 1930), pp. 272-282, for a publication of the manuscript in the British Museum cod. Or. 6673.

56. I have previously discussed several of the miniatures of the Book of Protection in this light, in the work cited *supra*, note 2, pp. 168ff. and p. 242, figs. 131 and 176.

57. London BL Or 6673, pp. 95-96; cf. also Gollancz Coll., Codex A, p. 74 (Gollancz, *op. cit.*, fig. opposite p. 35).

58. Leroy. *Manuscrits syriaques*, pl. 4, 2.

13. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, cod. 31 300, Aug-2°, f° 284v : Cross-colophon page with bust of Christ.

can in many instances be shown to derive from very early traditions, and therefore can be used in support of a magical interpretation of twelfth-thirteenth century or even fifth-sixth century crosses and other images in orthodox Syriac Gospel books.

In terms of the Syriac cross miniatures the foregoing remarks may serve to amplify but do not essentially alter the very summary remarks already offered by Leroy, but one aspect of cardinal importance was left virtually untouched in his monumental opus, focused as it is squarely on Syriac material. I refer to the fact that the decoration of manuscripts and especially Gospel books with large cross-pages was by no means limited to Syria but may also be commonly found in Greek and Latin books of the early medieval period. The fact of this similarity has of course been noted before[59], but in light of the considerable evidence provided by the inscriptions of Harvard MS. Syr. 4 and other sources for a magical, amuletic significance of these images in Syriac art, one is led to raise the possibility that the formally quite nearly related Western works may have been imbued with some similar meaning[60]. Of the formal relationship there can be little or no doubt, as even a very few of many examples may suffice to demonstrate. The equal-armed cross in a medallion with small circles or floral fragments in the four quadrants or the cross, which is particularly characteristic of the earlier (sixth-seventh century) Syriac manuscripts and architectural decoration[61] occurs in the eleventh-century Greek manuscript at Montecassino, cod. gr. 431[62], and very strikingly in the Latin West in the eighth-century Merovingian Eugyppius codex in Paris, BN lat. 2110, fol. 252v[63]. Full-page crosses are a very common occurence in Merovingian books[64], as is well known, for example from manuscripts from Luxeuil[65]. In the eight-century Orosius from Laon, Bibliothèque Municipale cod. 137, fol. 1v[66], may be found a miniature which like the seventh-century Syriac Gospels in Wolfenbüttel (fig. 13)[67] shows a cross associated with figural elements and with the A and W suspended from the lateral arms. One of the best comparisons to the large interlaced crosses of some Syriac books is the little-known but important cross miniature on p. 24 of the late eighth or early ninth-century Gospel book in the Essen Münsterschatz (fig. 14), a codex which is perhaps most renowned for its many fine large zoomorphic initials[68]. Here one has not only an interlaced cross with enlarged knotted terminals reminiscent of fol. 332r of Harvard MS. Syr. 4 (fig. 8), but again an inscription,

14. Essen, Münsterschatz, Gospel book, p. 24 : Cross.

"CRUX ALMIFICA IN XPŌ CREDENTES BEATIFICA," whose apotropaic sense has been underlined by Bischoff, who has also indicated the presence of similar apotropaic texts inscribed on early medieval crosses in stone[69].

The possible talismanic functions of crosses in

59. For example the cross-page of the Florence Diatessaron has been compared to the similar miniature of the Book of Durrow by Nordenfalk (but challenged by Schapiro); cf. the studies cited *supra*, note 9. Another suggestion of a dependence of Insular on early eastern Mediterranean book illumination was offered by Bober in connection with the important cross miniature of the fifth-century Coptic Glazier codex, in the Morgan Library in New-York; cf. H. Bober, "On the illumination of the Glazier Codex," *Homage to a Bookman, Essays on Manuscripts, Books and Printing Written for Hans P. Kraus* (Berlin, 1967), pp. 31-49. On the basis of such similarities others have seen still more examples of a far-reaching Oriental influence in Insular art, as for example M. Werner, "The Four Evangelist Symbols Page of the Book of Durrow," *Gesta* VIII (1969), 3-17; I have attempted to demonstrate some of the problems with such a theory in "A Fifth-Century Book Cover and the Origin of the Four Evangelist Symbols Page in the Book of Durrow," *Gesta* XVII (1978), 3ff.

60. Fundamental is the article by B.Bischoff, "Kreuz und Buch im Frühmittelalter und in den ersten Jahrhunderten der spanischen Reconquista," *Biblioteca docet. Festgabe für Carl Wehmer* (Amsterdam, 1963), pp. 19-34, reprinted in *idem, Mittelalterliche Studien* (Stuttgart, 1967), II, pp. 284ff.

61. Cf. *supra*, note 54.

62. Fol. 78v; cf. K. Weitzmann, *Die Byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts* (Berlin, 1935), p. 84 and fig.572, and A. Muñoz, *L'Art byzantin à l'exposition de Grottaferrata* (Rome, 1906), pp. 83ff. and figs. 54-55 (specifically suggesting a link with Syriac art), and more recently A. Grabar, *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IXe-XIe siècles)* Bibliothèque des Cahiers archéologiques, VIII; Paris, 1972), p. 67 and fig. 285.

63. Cf. E.H. Zimmermann, *Vorkarolingische Miniaturen* (Berlin, 1916), p. 134a.

64. For a more complete listing of such manuscripts, cf. Bischoff, *op. cit.* (*supra*, note 60), pp. 288ff.

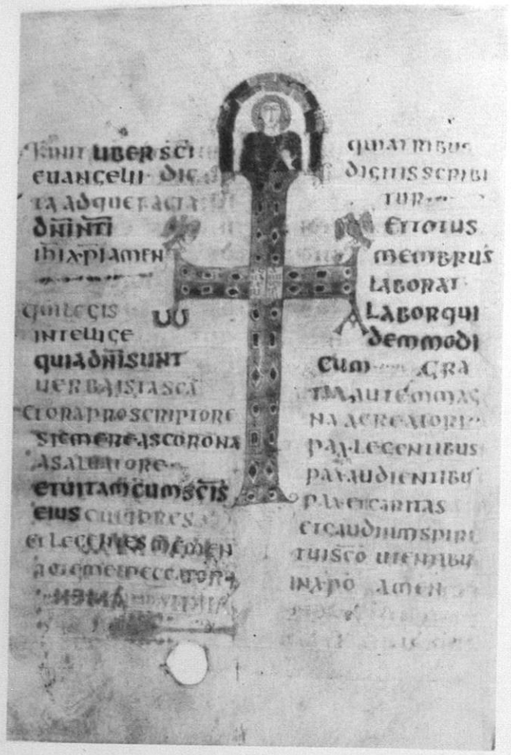
65. Valenciennes 495, fol. 1v, and Leningrad cod. lat. Q.v.I.N.14, fol. 1v; cf. Zimmermann, *op. cit.*, pp. 174 and pls. 63a and 64a respectivelely.

66. Cf. *Karl der Grosse* (exhibition catalogue, Aachen, 1965), n° 411, with earlier bibliography.

67. Herzog-August-Bibliothek, cod. 31.300; Leroy, *Manuscrits syriaques*, p. 117 and pl. 2, 1 and 2.

68. Cf. G.L. Micheli, *L'enluminure du haut moyen âge et les influences irlandaises* (Brussels, 1939), fig. 96 (cross) and figs. 113, 114 and 116.

69. Bischoff, *op. cit.*, p. 291 note 42.



15. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 6 224, f° 202v : Cross-colophon page with bust of Christ.

the early medieval art of the Latin and Greek worlds deserves fuller and more systematic treatment, although any investigation along these lines must proceed with caution and circumspection. I know of no single example in any Greek or Latin manuscript of a cross miniature bearing an inscription so unambiguously prophylactic in character as that of the Harvard MS. Syr. 4, and it is almost beyond question that a primary element of many such crosses may be devotional or in some manner significative of the Christian and religious character of the book. The cross is after all the Christian emblem *par excellence* even in the caricatures of pagan opponents of the new church [70], and its depiction on an object must often be an invitation to prayer [71]; on occasion the cross may also be thought to witness Christian property or territory [72]. In later medieval works the cross may have little more than decorative value, or at least such seems to be the case with the Byznatine tenth-century colophon and text-pages cited by Leroy [73]. Nevertheless it is true that even in non-Christian or only partially Christianized circles the cross did quickly become something with which to conjure; it is remarkable that one of the very earliest surviving images of the crucified Christ on the cross is found on a Gnostic magical gem [74]. We have already seen that at least in some instances within the Syriac and Armenian orbits the cross was credited with curative or protective power, and it is easy to cite examples from both Greek and Latin realms as well. In conjunction with the four Evangelists' Symbols, for which additional information is available [75], as well as in isolation, pre-Carolingian book illumination and other arts [76] furnish among examples which might be cited such apotropaic or otherwise potent crosses as personal cross-amulets [77], the important group of Insular crosses [78] and certain continental parallels [79] which so strikingly recall the previously discussed *khatchkar* of Armenia [80], and the funerary complex rife with various amuletic and magical signs and a cabalistic inscription, all centered upon a large cross, in the Merovingian "Hypogée des Dunes" at Poitiers [81]. Latin literary sources which may be mentioned include among others [82] Tertullian's recommendation of the sign of the cross as an antidote for the scorpion's sting [83], and especially Jerome's comparison of well-meaning but superstitious and ignorant Christian women who kept such things as "small Gospel books and crosses and such things as they are constantly making today" to the Pharisees condemned by Christ for keeping the minutiae of the Law but neglecting mercy and faith [84]. Greek written sources tell much the same story; for example a seventh-century narrative records the confession by an imprisoned sorcerer that the wearing of a cross around the neck (and participation in the Eucharist) afforted protection from spells and demonic harm. The seventh-century *Passio et miracula* of St Modestos relates the tale of a woman whose sick oxen could not be cured by appeal to the non-veterinary healers Sts Cosmas and Damian, who rather directed her to have a cross made and liturgically anointed, the oil after contact with the cross then effecting the desired cure [85]. A Greek amulet in bronze, pierced for hanging, from the Newell Collection (n° 51) [86], carries on the reverse an equal armed cross with α and ω suspended from the lateral arms, as already seen in crosses occuring in both Latin and Syriac book illumination [87], and with the top section treated as a nimbed bust, recalling the images on Palestinian ampullae as well as the cross at the center of the long colophon of the last page of the sixth-seventury Valerianus Gospels, which is surmonted by the bust of Christ (fig. 15) [88]. The amuletic significance of the cross image of the Newell amulet is beyond question even if one questions the talismanic intent of all such neck pendants,for the image on the observe gives the unimpeachably apotropaic legend "εἷς θεὸς νικὸν τὰ κακά." The image accompanying this legend is of a mounted personnage spearing a prostrate figure, one of the most common images on this group of amulets [89] and, especially relevant in this connection, also the most frequent image accompanying the long and detailed charms and incantations of the Syriac Book of Protection, whose

70. See the vulgar second century grafitto from the Palatine in Rome depicting an ass crucified on the cross with the derogatory inscription "Alexamenos worshipping his god," published by P. Brown, *The World of late Antiquity, AD 150-750* (London, 1971), fig. 45.

71. For example it is known that from an early period in Syria the cross was pictured on walls as a mean of marking the proper direction of prayer, toward the East; cf. E. Peterson, "La croce e la preghiere verso l'Oriente," *Ephemerides liturgicae* LIX (1945), 525ff., cited by J. Danielou, *The Bible and the Liturgy* (Notre Dame, Indiana, 1956), pp. 30ff., with a fuller discussion of the traditional eschatological and christological symbolism of the orientation of Christian worship.

72. For the erection of a marker to establish the culture's dominion see the remarks by O. Grabar, on "The Symbolic Appropriation of the Land," in his *The Formation of Islamic Art* (New Haven/London, 1973), pp. 45ff.

73. Leroy, *Manuscrits syriaques,* p. 119. However, the association of colophon and cross is an ancient one, occuring for example in the sixth-seventh century Valerianus Gospels, probably written in northern Italy (Zimmermann, *op. cit.,* pp. 148-149 and pl. 4), and given the concern expressed here and in other colophons through the "pray for me" formulae of the scribes, some vestige at least of a special potency of the cross-sign may remain. It is perhaps worthy of note that the Syriac Book of Protection, whose terminal cross has already been discussed (cf. *supra,* p. 18) also gives a long scribal colophon of similar content in association with the end of the book; cf. Gollancz, *op. cit.* (*supra,* note 55).

74. Cf. A. Delatte and Ph. Derchain, *Les Intailles Magiques Gréco-Égyptiennes* (Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles et Antiques, 1964), pp. 283ff., n° 408. For the clearest example of the continuation of the use of the cross in later Christian magical writings see the crude Coptic drawing with talismanic inscriptions of the sixth century in London, BL Or. 6796, published by A.M. Kropp, *Ausgewählte Koptische Zaubertexte* (Brussels, 1931), vol. I, pp. 47-49 (Coptic text), vol. II, pp. 57-62 (German translation), and vol. III, pl. I, comparing the drawing to a surviving neck pendant.

75. Cf. Nees, *op. cit.* (*supra,* note 2), and *idem, op. cit.* (*supra,* note 59).

76. With the official court art developed under Charlemagne, reflecting at least to some degree the Western reaction to the issues and polemic of the Byzantine iconoclastic controversy, and the tremendous influence of Carolingian art over the course of the subsequent decades and centuries, the Gregorian didactic view of the proper role of Christian art generally triumphed in the art of the Latin West. It is my hope to develop this thesis at lenght in future studies; here it may suffice to refer to the study by H. Schnitzler, "Das Kuppelmosaik der Aachener Pfalzkapelle," *Aachener Kunstblätter* 39 (1964), 17ff., for one (highly controversial) interpretation of the effect of Byzantine iconoclasm on art at the Carolingian court. In this connection it is interesting to note the phenomenon described by Bischoff, *op. cit.* (*supra,* note 60), pp. 286-293, that large ornamental crosses on book covers and as miniatures are extremely common up to approximately the year 800, but then seem to disappear almost totally, at least in those areas subject to strong influence from the Carolingian court.

77. For example, cf. E. Salin, *La civilisation Mérovingienne* IV, *Les Croyances* (Paris, 1959, pp. 372-385).

78. Updating the classic study by A.K. Porter, *The Crosses and Culture of Ireland* (New Haven, 1931), is the more recent study, with useful bibliography and hand-list of monuments, by E. Forster, *Das Irische Hochkreuz* (Inaugural-Dissertation, 1965). It is perhaps also worth noting in this connection that the decoration of the cross on fol. 331v in Harvard Syr. 4 with parallel strips and square terminals may be rather closely paralleled in a simpler arrangement by an early (approximately seventh century) engraved grave-slab from Holm of Noss, Shetland, which has itself been interpreted by Charles Thomas as a skevomorphic depiction of an early wooden cross; cf. his *The Early Christian Archaeology of North Britain. The Hunter Marshall Lectures delivered at the University of Glasgow in January and February 1968* (London/Glasgow/N.-Y., 1971), p. 118, fig. 57 and pl. IV.

79. Particularly noteworthy is the so-called Priesterstein von Mainz of the early ninth century, on which the large cross is accompanied by the formula SANCTA CRUX SALVA NOS, which previously occured in the eighth-century medical manuscript Paris BN. lat. 9332; cf. Bischoff, *op. cit.* (*supra,* note 60), p. 291 and note 42.

80. Cf. *supra,* p. 17.

81. For this most fascinating monument see the description and numerous illustrations in J. Hubert, J. Porcher and W.F. Volbach, *Europe of the Invasions* (trans. S. Gilbert and J. Emmons; New York, 1969), pp. 57-62 and pls. 68-76; E. Salin, *La Civilisation Mérovingienne,* II, *Les Sépulcres* (Paris, 1952), pp. 42ff. and figs. 10-15; and especially concentrating on the large cross, V.H. Elbern, "Neue Aspekte frühmittelalterliche Skulptur in Gallien," *Kolloquium über spätantike und Frühmittelalterliche Skulptur,* II: *Vortragstexte, 1970* (Universität Heidelberg, Institut für Ur- und Frühgeschichte; Mainz, 1971), pp. 13ff.

82. For example Lactantius' disquisition on the powers of the cross and the terror in which it was viewed by demons, in his *Divinarum Institutionum libri septem* IV, 27 (PL 6, 587ff.). Cf. also the list of sources compiled by E. Dinkler, "Kreuz," in *Lexikon der christlichen Ikonographie* II (Rome/Freiburg/Basel/Vienna, 1970), cols. 562ff.

83. *Scorpiace* (PL 2, 122), cited by C.E. Pocknee, *Cross and Crucifix* (London, 1962), pp. 33-34.

84. Jerome, *Commentaria in Evangelium S. Matthaei* 4 (PL 26, 168), cited by Bischoff, *op. cit.,* p. 288 note 19.

85. Both stories are related by H.J. Margoulias, "The Lives of Byzantine Saints as Sources of Data for the History of Magic in the Sixth and Seventh Centuries A.D.: Sorcery, Relics, and Icons," *Byzantion* 37 (1967), 239-40 and 251-52 respectively.

86. Cf. C. Bonner, *Studies in Magical Amulets* (Ann Arbor, Michigan, 1950), n° 318

87. Cf. *supra,* p. 19.

88. Cf. *supra,* note 72, and for a good color reproduction and the (wholly unsupported) imputation of some "eastern origin" for the miniatures, F. Dressler, ed., *Treasures of the Bavarian State Library* (Ausstellungskataloge der Bayerischen Staatsbibliothek 9; trans. M. Turner, Munich, 1970), p. 11 and pl. I.

89. Cf. Bonner, *op. cit.,* nos.294-303, 306, 309, 311, 314, 315, 318-320 and 325-328.

16. University of Michigan Collection, Kelsey Museum, n° 26 119 : Bronze amulet, reverse, with Maiestas Domini.

interlaced cross is as we have seen above so very closely related to crosses in such orthodox Christian Syriac manuscripts as the Harvard MS. Syr. 4.

This Newell amulet, combining apotropaic cross with a second, figural, apotropaic image, brings us to the final point upon which I would like to touch. I have elsewhere tried to show that at least in some instances such central images in western book illumination as the *Maiestas Domini* may carry at least some measure of magical protective significance[90]. To that discussion may here be added the testimony of one work previously overlooked, a bronze amulet from the University of Michigan collection, n° 26119 (fig. 16), presenting on the obverse the same image of the rider seen on the amulet from the Newell Collection and in the Syriac Book of Protection, while the reverse presents several images, with the *Maiestas Domini* at the top of the field[91]. This amulet, which has been dated to roughly the fourth or (more likely) fifth century and likely originated in Syria or Palestine[92] is cited because of its relevance to the interpretation of two figural images in Syriac manuscripts which may have carried an apotropaic significance not commented upon by Leroy in his discussion of them. The first of these is the previously discussed large Gospel book in London BL Add. Or. 7169, which presents at the end of the book along with a large cross page an unusual miniature (fol. 247r) grouping six medallion portraits around a central *clipeus* of Christ (fig. 11)[93]. Leroy offers no explanation for the presence of this image, but we can now see that its position at the end of the codex and its association with the cross suggest the possibility of an apotropaic interpretation, whose likelihood is now enhanced by the recognition that the *Maiestas Domini* actually appears on a surviving prophylactic amulet[94]. Of course the London miniature is not, strictly speaking, a *Maiestas Domini* image, but it can be shown that an early form of the *Maiestas Domini* did present the image in a similar series of medallions[95], and the portrayal of the Evangelists themselves in the medallions rather than their Symbols may be paralleled in the sixth-century Rossano Gospels[96].

The London Gospel book Add. Or. 7169 dates from the twelfth-thirteenth century and speaks to the currency of the apotropaic figural image in later medieval Syriac illumination, but Leroy has underlined the Early Christian character of many features of the London book, and one final example supports the contention of the roots of similarly formed prophylactic miniatures in pre-Iconoclastic art in Syria. The late sixth or early seventh-century Gospels in Diarbakir portrays at

90. Cf. Nees, *op. cit.* (*supra*, note 2), pp. 241ff.

91. Bonner, *op. cit.*, n° 324. An "almost identical" amulet is in the Dumbarton Oaks Collection, acc. n° 50.15, but the reverse, which apparently carried a similar *Maiestas Domini* image at the top, is badly effaced, but is inscribed on the rim Σφραγὶς Θ(εο)ῦ Ζόντος φυλάξον ἀπὸ παντὸς κακοῦ τὸν φοροῦντα τὸ φυλακτήριον τοῦτο ("Seal of the Living God protect from all evil the wearer of this amulet"); cf. M.C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, I : *Metalwork, Ceramics, Glass, Glyptics, Painting* (Washington, D.C., 1962), n° 60, with further bibliography.

92. Ross, *loc. cit.*

93. Leroy, *Manuscrits syriaques*, pp. 305-306 and pl. 120, 1.

94. University of Michigan Collection, n° 26119; cf. *supra*, note 90.

95. I refer especially to the *Maiestas Domini* miniature of the Gundohinus Gospels in Autun, the central subject of my study cited *supra*, note 2.

96. Fol. 5r; cf. A. Muñoz, *Il codice purpureo di Rossano* (Rome, 1907), pl. IX, C. Santoro, *Il codice purpureo di Rossano* (Rome, n.d.), pl. 9, and the important discussion of the "Hypothesis" pages by P. Underwood, "The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels," *Dumbarton Oaks Papers* 5 (1950), 41ff., especially pp. 107ff. For the relevance of the "Hypothesis" pages to the development of the *Maiestas Domini* image, cf. Nees, *op. cit.* (*supra*, note 2), pp. 214ff. Leroy's suggestion (*Manuscrits syriaques*, pp. 119-120) that the presence of small medallions inside and outside of the broad border of the large roundel with a cross of the twelfth-century Gospel book Paris BN Syr. 30, fol. 245r (Leroy, pl. 2, 3) is an instance of the reflection of Islamic decorative taste can in fact be supported by reference to roughly contemporary Islamic miniatures, but a much more likely explanation is offered by the precedent provided by the Rossano Gospels miniature. Furthermore a most plausible "missing link" is provided by the ninth-century Greek Gospel book on Mt. Athos, Lavra cod. A. 23, fol. 7v, like the Rossano miniature a "Hypothesis" page by position within the codex as well as by design, and like Paris BN Syr. 30 having medallions both inside and outside the large roundel, which displays at its center a cross; cf. K. Weitzmann, *Byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts* (Berlin, 1935), fig. 6.

the opening of the codex, on fol. 1r, a standing figure of Christ within a large medallion (fig. 17)[97]. He holds an open codex in which Leroy reads the Greek words EN APXH, the opening words of the Fourth Gospel. That the Gospel according to John and in particular its first verse were employed as potent charms in both Greek and Latin worlds during the Early Christian and early medieval period is well known[98], and indeed at least two Latin manuscripts of the Fourth Gospel were apparently consigned to accompany the deceased to his tomb[99]. The presence of the same opening verse of John in the aforementioned Syriac Book of Protection at the beginning of the "Anathema of the Gospels, which is of avail for all Pains and all Sicknesses" assures us that this traditional usage was also known in the church of Syria. However, this knowledge has not been applied to specific early medieval miniatures in order to explicate their function and significance, and the Diarbakir Christ miniature provides an example where it surely ought to be deemed essential. Again standing at the opening of the book and portrayed within the large medallion which was also standard for most Syriac cross-pages at this period[100], the presence of the EN APXH inscription clearly proves that Christ is here σωτήρ and αλεξικάκοΣ, and his image fully analogous in its prophylactic potency to the more extensively inscribed cross-pages of the later Harvard MS. Syr. 4 with its explicit and repeated assertions of victory and deliverance. This information seems to me sufficiently conclusive in justifying a magical interpretation of the image, but receives definitive confirmation by reference to a small amethyst intaglio of the sixth or seventh century now at Dumbarton Oaks (fig. 18)[101]. This gem also depicts a standing figure of Christ carrying in his left hand an open book (here a roll

17. Diarbakir (Turkey), Church, Gospel book, f° 1r : Christ in a medallion.

instead of a codex) with the words EN APXH HN O Λ(O)ΓOC, and is thus wholly analogous to the figure of Christ in the Diarbakir miniature. However, the Dumbarton Oaks gem also records seven names beside Christ, IXΘYC flanked by six archangels, and in an extensive and profound analysis Dölger has shown the gem, either of Gnostic origin or "at least influenced by Gnostic theology and magic," to be of unquestionable magical-apotropaic character[102].

The Greek gem from Dumbarton Oaks is probably earlier in date than the Diarbakir miniature, suggesting that the appearance of apotropaic figural images in the Syriac book may be due to the influence of Greek traditions; certainly that the critical inscription of the first words of John's Gospel is in Greek rather than Syriac likewise intimates a dependence on Greek models. Such an

97. Leroy, *Manuscrits syriaques*, pp. 207-208 and pl. 42. Cf. also Leroy's original publication of the manuscript, "Nouveaux témoins des canons d'Eusèbe illustrés selon la tradition syriaque," *Cahiers archéologiques* IX (1957), 177ff., especially 122-123, and fig. 4.

98. Cf. the original study by E. Le Blant, "Le premier chapître de Saint Jean et la croyance à ses vertus secrètes," *Revue archéologique* 3rd ser. XXV (1894), 8ff., and for a more recent treatment with additional bibliography, T.J. Brown, *The Stonyhurst Gospel of St. John* (Roxburghe Club, vol. 233; Oxford, 1969), pp. 29-42.

99. Paris, BN Lat. 10439 of the fifth-sixth century; cf. Bischoff, *op. cit.* (*supra*, note 60), p. 288 and CLA V, n° 600. The codex opens with a cross. Also the Stonyhurst Gospel, specially marked for the Office of the Dead and buried at the head of the coffin of Saint Cuthbert; the magical significance and associations of this book were the subject of an excellent study by Brown, *loc. cit.*

100. Leroy, *Manuscrits syriaques*, pp. 114ff.

101. Acc. n° 53.7 Cf. Ross, *op. cit.* (*supra*, note 90), n° 116 and pl. LVIII, with the basic bibliography; Ross makes the comparison to the Diarbakir miniature, but without drawing sufficient attention to the possible importance of this comparison for the interpretation of certain other miniatures. I am grateful to Prof. Ernst Kitzinger for alerting me to the present whereabouts of this gem, whose location was unknown at the time of Dölger's discussion of it (for which cf. *infra*, note 102).

102. Cf. Dölger, *op. cit.* (*supra*, note 43), pp. 273-297, for the fullest discussion.

18. Washington, D.C., Dumbarton Oaks, amethyst intaglio : Christ.

hypothesis and any attendant search for a single archetypal image or point of diffusion should not, however, be overstressed, as the attribution of magical potency to images is clearly not due solely to any historically determined and circumscribed lineal descent but reflects the broad currency of magical traditions and processes in the late Roman Empire, and especially in the eastern Mediterranean. Indeed it has been maintained that the special homeland of the late antique magician was not the Latin or even Greek world, but rather the oriental, especially Syrian and Persian [103], thus suggesting that at least in general terms one might more properly expect to see the influence of Syriac on Greek works rather than *vice versa*. In short, the task of tracing sources is, in connection with apotropaic crosses, likely fruitless, and should not entail neglect of the widespread and largely synchronous growth of such imagery in the Mediterranean world. In relation to the cross pages of Harvard MS. Syr. 4, for example, parallels may be cited from much earlier Syriac sources as well as from more recent Greek and Armenian material, but it is not possible to distinctly separate these possible sources and clearly indicate the provenance of the model or models used. This uncertain situation is then no more than one ought to expect for the study of magical images, yet at the same time also seems particularly characteristic of medieval Syriac illumination, forming the major term of similarity between the aniconic miniatures of Harvard MS. Syr. 4 and the Evangelists of Harvard MS. Syr. 2, which likewise do not allow a confident conclusion as to the date and provenance of their sources. Both books may draw upon either near-contemporary Syriac or Armenian prototypes, ninth or tenth-century Greek sources, or conceivably pre-iconoclastic models, whether Greek or Syriac, and the same is true of other Syriac illuminated manuscripts, as Leroy's analysis has demonstrated [104]. The difficulty in clearly discriminating between those sources is perhaps the primary testament not to our ignorance of the history of the period but rather to the highly traditional and conservative character of much of medieval Syriac book illumination, offering at once a key to the understanding of that art and perhaps as well a token of its value in helping to reach a fuller perception of the extent and character of the far earlier pre-iconoclastic book art of the Mediterranean world than would be possible on the basis of the scant surviving fragments alone [105].

University of Delaware Lawrence Nees.

103. Cf. F. Cumont, *The Oriental Religions in Roman Paganism* (New York, 1956), pp. 186ff., with bibliography.

104. For example, London BL Add. Or. 7169, as noted *supra*, pp. 15 and 23, notes 38 and 92.

105. The finest model of such a study, here directed very narrowly to a specific topic, remains perhaps C. Nordenfalk's *Die spätantiken Kanontafeln* (Die Bücherornamentik der Spätantike, I; Göteborg, 1938).

Le thème du "gisant" dans l'art byzantin

par André Grabar

Des «gisants» byzantins existent-ils, ont-ils jamais existé? Je me suis posé cette question à différentes occasions. Par exemple, à propos des mosaïques funéraires chrétiennes d'Afrique du Nord et d'Espagne, où l'on trouve une représentation du défunt ou de la défunte étendus au-dessus de leur sépulture [1]; ou bien à propos des sculptures en bois ou des broderies russes et moldaves, de la fin du moyen âge [2], où l'on retrouve le personnage étendu au-dessus de sa tombe : ces sculptures avec le personnage couché, et ces broderies sur tissu qui, les unes formaient le couvercle des sarcophages en bois, et les autres recouvraient ce couvercle.

Sauf erreur de ma part, on n'a jamais considéré ces œuvres, dans un travail d'ensemble où il serait question de toutes ces figures en mosaïque, en sculpture sur bois et en broderie, œuvres qui sont souvent très éloignées les unes des autres, dans le temps et l'espace. Il y a tout lieu de croire que la plupart des œuvres de ces catégories ont été détruites, et qu'il y avait peu de chances d'arriver à des conclusions étayées par un nombre de témoignages suffisants (surtout si l'on touche au problème de la continuité) : si, de toute évidence, le thème du gisant, sur le couvercle d'un sarcophage ou sur la mosaïque qui recouvre le tombeau, dérive des sarcophages romains sur le couvercle desquels est sculpté le défunt, on ne dispose pas de preuves suffisantes, pour se prononcer sur la continuité à l'époque byzantine, de cette formule créée dans l'Antiquité romaine, et de sa transmission par Byzance, dans les pays du rayonnement de sa culture, et notamment en Moldavie et en Russie.

Mais cette continuité est probable, et voici ce que je suis en mesure de citer en ce qui concerne le motif du gisant, dans l'art du monde byzantin médiéval.

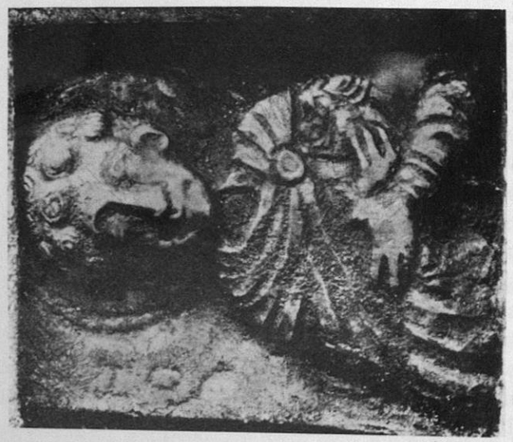
A Byzance même, du temps de l'Empire, on ne conserve aucun tombeau avec figure de gisant. Les empereurs et les membres de leur famille se faisaient déposer dans d'immenses sarcophages en porphyre dont le couvercle est en dos d'âne et ne comporte aucune représentation figurative, et par conséquent pas de gisant. D'autres sarcophages byzantins ont un décor sculpté, parfois avec figures, mais le couvercle y est également en dos d'âne, et ne présente jamais de gisant. Et cela reste vrai tout aussi bien, pour le sarcophage d'un des Comnènes, à l'église du Pantocrator, à Constinople, qui présente un couvercle exceptionnel, car ce couvercle imite les toits d'une église à coupoles [3]. Et si, dans bien des églises de Grèce, on trouve des sarcophages médiévaux plus modestes et munis d'un couvercle plat (horizontal), ce couvercle ne comporte jamais de figure de gisant. Mais à cette règle, il y avait peut-être des exceptions, et ce sont certains textes et certaines images relatifs au tombeau du martyr saint Démétrios, dans son église, à Salonique, qui nous invitent tout au moins à poser la question du gisant sur ce tombeau (ce tombeau a disparu depuis longtemps, et on ne saurait l'imaginer qu'à travers des descriptions et la comparaison avec certains petits reliquaires de saint Démétrios). Au VIe siècle, lorsque les empereurs Justin et Maurice se sont vu refuser par les autorités locales le transfert à Constinople du corps de Démétrios, ce corps était invisible, sous terre, et il semble même que les autorités ecclésiastiques de Salonique ne savaient pas elles-mêmes où le corps du saint se trouvait [4]. Mais dans leur réponse à l'un de ces souverains, les clercs de Salonique nous fournissent en passant un renseignement précieux. Ils affirment que, dans leur ville, on vénère une relique invisible, et que c'était préférable à ce qui

1. Noël Duval, *Mosaïque funéraire dans l'art paléochrétien*, Ravenne, 1976 fig. 22, 23, 32; P.A. Février, *Fouilles de Sétif*, Paris, 1965, fig. 146; *Ars Hispaniae* II, Madrid, 1947; P. Battle Huguet, p. 220, pl. II (Tarragone), A. Grabar, *Le premier art chrétien* (Gallimard), Paris, 1966, fig. 261 (Tabarka).

2. Nous examinerons ces gisants moldaves et russes, dans le présent article.

3. C. Mango, dans *Dumbarton Oaks Papers* que nous abrégerons en D.O.P., 16, 1962, pp. 377-402 avec planche. Grabar, dans *Cahiers Archéologiques*, XXVI 1978, p. 30, fig. 15.

4. Le texte du VIe siècle est dans Migne, *P.G.*, t. 116, 1240-1241. Il est reproduit dans A. Grabar, dans *D.O.P.*, 5, 1950, pp. 8-9 de l'article : *Quelques reliquaires de saint Démétrios et le martyrium du saint à Salonique* (article reproduit dans le Recueil Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du moyen âge* I, Paris, 1968, pp. 437-453).



1. Reliquaire de saint Démétrios. Vue d'ensemble. Mont Athos, Lavra. (Photo A. Xyngopoulos).

2. Même reliquaire. Le couvercle avec le saint en gisant-orante. (Photo A. Xyngopoulos).

3. Même reliquaire. Le couvercle intérieur avec saint Démétrios mort. (Photo A. Xyngopoulos).

se passait ailleurs, en d'autres lieux (ἄλλαις χώραις), où les corps des saints étaient visibles, accessibles à la vue et au toucher des fidèles...[5] Pour exciter le culte des saints, on expose leur corps ouvertement à la contemplation et au toucher des fidèles : εἰώθασι τῶν μαρτυρούντων ἁγίων ἀναφανδὸν τιθέναι τὰ σώματα... πρὸς εὐσέβειαν τὰς ψυχὰς διεγείρωσεν.

A ce renseignement qui remonte au VIe siècle s'en ajoute un autre qu'il convient de dater de l'époque qui suivit de près les dévastations, à Salonique, des Arabes, en 904[6]. Mais c'est un auteur du XIIIe siècle, Jean Staurakios, qui fait connaître un événement du Xe siècle : à cette époque, un nommé Vital avait vu dans un rêve, sous un ciborium, un tombeau vide de saint Démétrios, tandis que les fouilles qu'on entreprit alors sous ce tombeau vide firent apparaître, sous terre, un autre tombeau, avec le corps du saint. Le corps de Démétrios était bien conservé, les yeux fermés, il semblait dormir un sourire aux lèvres. Ce second texte tend à nous faire admettre qu'au Xe siècle le mausolée de saint Démétrios se présentait autrement qu'au VIe siècle : cet aménagement nouveau trouve son reflet dans la forme des petits reliquaires de Démétrios conservés à Halberstadt et au couvent de Vatopédi du Mont Athos[7]. Ils ont la forme d'un cercueil et présentent deux couvercles superposés. Sur le premier, on trouve une image en émail du saint, en pied (fig. 1 et 2) ; sur le second, une figure (ou le haut de la figure) du même saint, mais les yeux fermés, le sourire aux lèvres, les mains croisées sur la poitrine, c'est-à-dire une image de Démétrios mort (fig. 3), image qui rappelle la description ci-dessus[8]. Ajoutons que l'image du premier couvercle est plate et elle correspond peut-être à un portrait brodé du saint : un texte du XIIe siècle nous certifie que des images brodées de ce genre existaient effectivement : en 1149, l'empereur Manuel Comnène en fit apporter une, de ce genre, de Salonique à Constinople. Fort curieusement, l'effigie du saint mort, sur le deuxième couvercle des reliquaires, est réalisée en relief au repoussé, et ce détail nous paraît suggestif[9]. En effet, on est tenté d'en déduire que le

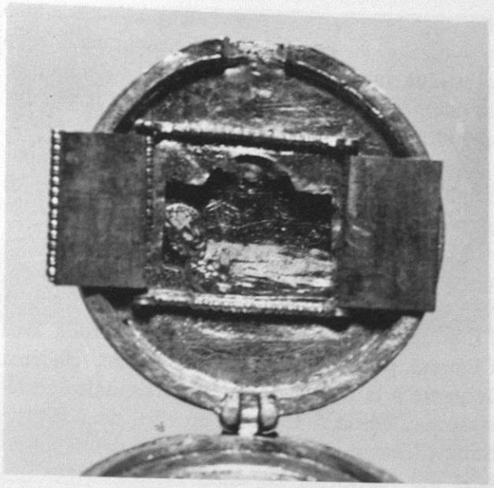
5. Grabar, *D.O.P.*, 5, 1950, p. 9 et dans le *Recueil*, p. 440, Migne, *loc. cit.*, 1418. *Recueil* p. 439.
6. *D.O.P.*, 9, 1955, 440, pl. 115 a, b, c.
7. Grabar, *loc. cit.* pp. 3 et ss., fig. p. 4, *Recueil*, pp. 435 et ss. ; A. Xyngopoulos dans Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς, 1936 ou 1937, pp. 101-136 avec fig. et pl.
8. Grabar, *D.O.P.*, 5, 1950, fig. 2, 4, 9, 11, 15. *Recueil*, pl. 115 c. 117 d.
9. Grabar, *loc. cit.*, p. 13 note 31, *Recueil*, p. 443 note 2.
10. *D.O.P.*, 5, *loc. cit.* pp. 16 et ss., fig. 16, 17, *Recueil*, p. 445, pl. 118 b., avec bibliographie.

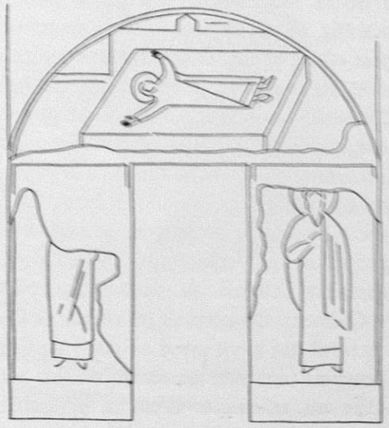
corps de saint Démétrios, tel qu'on l'avait découvert, dans le cercueil inférieur, avait gardé ses formes plastiques, et n'avait donc pas subi de décomposition, après tant de siècles passés depuis son martyre.

Cette hypothèse semble confirmée par un autre reliquaire[10], exécuté du temps de la domination latine à Salonique, et qui représente aussi, superposées, deux images de Démétrios. Quoique la version iconographique soit différente (le saint était figuré non pas d'en haut, mais d'un côté), le corps du saint dans son cercueil est figuré en relief, et fait penser à un gisant étendu sur son tombeau (fig. 4). Une publication serbe récente consacrée à l'église de la Vierge à Prizen en Macédoine reproduit une peinture murale du XIVe siècle qui confirme notre hypothèse d'un gisant sur le tombeau de saint Démétrios, dans son église de Salonique. Le cycle d'images qui est consacré au saint s'y termine par la représentation d'une dalle sur laquelle est étendue la figure de ce saint en orant, c'est-à-dire comme sur le couvercle de ses reliquaires (voir supra fig. 5)[11].

Tout compte fait, en ce qui concerne saint Démétrios, les textes et les images sur les reliquaires de ce saint nous permettent d'enregistrer un exemple entièrement byzantin et ancien (à partir du Xe siècle ?) d'un tombeau de saint particulièrement vénéré qui faisait apparaître, soit le corps même du saint, étendu dans son cercueil, soit — plus vraisemblablement — une effigie de ce saint exécutée en relief, sur le couvercle de sa tombe. Cette formule, dans ce cas, nous fournirait un exemple strictement byzantin d'un « gisant », et cela dès le Xe siècle environ[12].

Comme on le verra par la suite, lorsqu'on aura à examiner les gisants russes, il s'agira, là aussi, d'effigie de saints (les tombes des tsars, princes et dignitaires n'offrent pas de tombes à gisants). Cela nous fait soupçonner que, pour les Byzantins, puis pour les Russes qui suivirent leur exemple, une figure sculptée de gisant sur une tombe n'était réservée qu'aux saints, parce que, leur corps étant incorruptible, ils gardaient pour l'éternité les formes plastiques de tout être humain, tandis que





4. Reliquaire de saint Démétrios au British Museum (d'après A. Grabar).

5. Dessin d'après une fresque à Bogorodica-Leviška, Prizren, Macédoine. Le saint en gisant-orante sur son tombeau (d'après G. Babić).

les corps des simples fidèles, quels que soient leur rang social et leurs vertus, étaient soumis inévitablement à l'aphtarsie, et de ce fait perdaient les formes plastiques qui étaient les leurs avant leur mort. Si, comme il me semble, c'est ce principe qui explique l'effigie en relief de saint Démétrios mort, sur ses reliquaires, cela voudrait dire

11. D. Panić et G. Babić, *Bogorodica Leviška*, Belgrade, 1975, p. 137, fig. 29.
12. Antoine de Novgorod, *Kniga Palomnik* (« Livre du pèlerin », éd. Savvaïtos. Saint-Pétersbourg, 1872). Ce pèlerin mentionne un très grand nombre de reliques qu'il avait vénérées à Constantinople (en 1200). Mais tandis que, dans l'immense majorité des cas, il ne dit rien sur la façon dont ces reliques étaient présentées, il signale, pour quelques-unes d'entre elles, que les saints y reposaient « v télé » (« dans leur corps ») ou « aki živ » (« comme vivant »). Exemples aux pages 130, 134, 138, 141, 145, 156-157, 166, 169, 173. Malheureusement, ces expressions sont peu claires. Elles ne signifient probablement pas que le corps du saint était visible en entier, dans son cercueil (tandis que d'autres reliques ou fragments de reliques pouvaient être enfermées dans des coffrets ou des sarcophages fermés). Mais je me suis demandé si les mots « repose dans son corps » et « comme vivant » ne correspondaient pas à des gisants sculptés (en bois ou en métal au repoussé) qui faisaient partie du couvercle du cercueil-sarcophage.

que, contrairement à l'Antiquité et à l'Occident au moyen âge, les Byzantins appliquaient cette façon plastique aux portraits des gisants, en fonction de la qualité du corps du défunt, et la réservaient aux saints. D'où la rareté de gisants byzantins.

Les exemples russes, assez nombreux, nous semblent corroborer notre hypothèse, car les gisants y sont toujours des saints.

Mais avant de les examiner, il convient de citer une pièce qui, à l'époque de sa réalisation, se trouvait en territoire byzantin ou dans une province de l'État serbe qui conservait des liens étroits avec l'Empire, pour tout ce qui concerne l'art religieux. Je pense à la Macédoine et à sa «capitale» ecclésiastique, Ohrid[13]. C'est là, en effet, dans l'église Saint-Clément, qu'on conserve un haut relief en bois qui représente ce saint, évangélisateur des Slaves de la Macédoine, disciple de Cyrille et Méthode (fig. 6). Cette sculpture se détache sur le fond plat d'une planche, qui formait sûrement le couvercle du sarcophage-reliquaire en bois de saint Clément. Les autres parties de ce sarcophage ont disparu, de même que la partie inférieure de la figure sculptée du saint et la partie de la planche de base qui correspond au bas de la figure du saint.

J'ignore l'époque à laquelle ce couvercle du sarcophage avait été séparé du reste, ainsi que l'emplacement primitif du sarcophage-reliquaire de saint Clément. On connaît les ruines de l'édifice à plan central qui avait servi au culte de Clément et qui pourrait remonter au temps de son activité, c'est-à-dire au IXe siècle. C'est là probablement qu'on conservait ses reliques, mais le sarcophage en bois auquel avait appartenu la figure sculptée du gisant ne saurait remonter aussi haut. D'après le style et la comparaison avec les figures de saints assez semblables, on ne saurait, je crois, la faire remonter plus haut que le XIVe siècle (fig. 7).

Le saint était représenté en attitude frontale, il est barbu, et l'expression sévère de son visage est pleine de noblesse et de dignité. Vêtu en moine, le tissu de sa bure, comme les cheveux et les traits du visage sont traités avec sûreté; le tracé des lignes, la plastique des surfaces témoignent d'une qualité esthétique et technique évidente. Cette sculpture annonce directement des reliefs analogues russes, qui sont tous postérieurs à la pièce d'Ohrid. Ce sont des produits d'ateliers russes, tandis que le gisant d'Ohrid appartient encore à l'art byzantin.

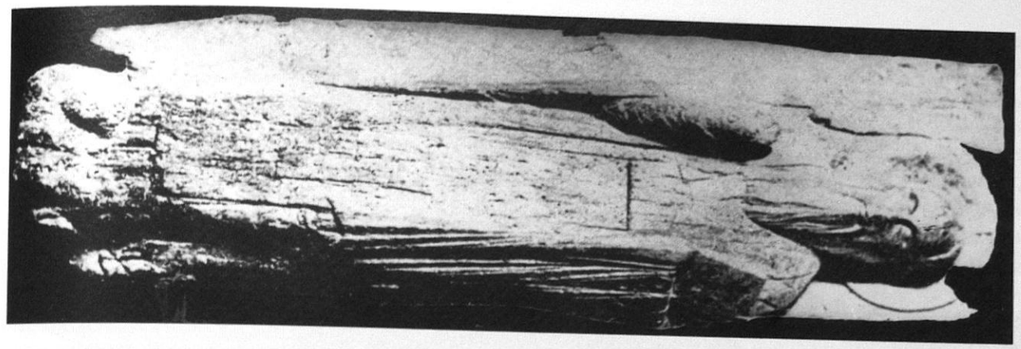
L'une des Chroniques russes les plus anciennes (dite Ipatievakaya) fournit un texte qui pourrait signifier que, dès 1115, on connaissait l'usage de figurer les saints sur la dalle (?) qui recouvrait leur tombe[14]. Il s'agit du récit de l'installation des corps des deux princes-martyrs, Boris et Gleb, dans une nouvelle église construite à Vyšegrad, près de Kiev, pour y abriter les deux corps. Ces saints issus de la famille régnante à Kiev, jouissaient d'une grande vénération, que favorisaient les princes au pouvoir. C'est le grand duc de Kiev, au début du XIIe siècle, qui se chargea de la construction d'une nouvelle église-martyrium, et du transfert des corps des deux martyrs dans ce sanctuaire. Une "vie" de ces saints ajoute : «il fit forger des planches en argent» pour les poser sur ces corps, et graver sur elles les saints[15]. Ce témoignage serait décisif, mais malheureusement le sens du mot qu'on traduit par «graver» n'est pas absolument certain : «izdrezav». Il est vrai également qu'on ne voit pas quel autre sens que «graver» ou «figurer» on pourrait donner à ce mot, étant donné le contexte, qui ne laisse aucun doute sur le fait que, sur les plaques tombales des deux martyrs, on avait marqué quelque chose qui concernait les deux saints. Je ne vois que cette seule alternative : si ce n'était pas leurs images, ce serait leurs noms. Mais la présence des noms des défunts sur leur tombe étant banale, le chroniqueur n'aurait pas eu, normalement, à le mentionner.

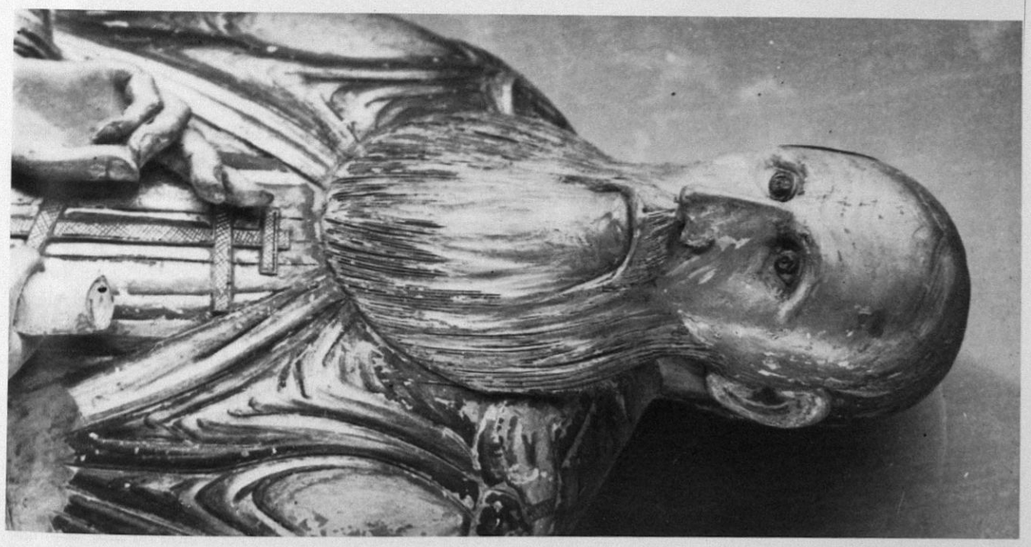
Tout compte fait, cependant, je n'insisterai pas sur ce témoignage du XIIe siècle, et, tout en pensant que la pratique des gisants en bois sur les cercueils des saints (à la manière de saint Clément à Ohrid) avait de grandes chances d'avoir été pratiquée en Russie dès le XIIe-XIVe siècle, je m'arrêterai surtout aux exemples conservés, qui sont du XVIe et du XVIIe siècles (fig. 8). A cette époque, on semble avoir confectionné assez couramment des sarcophages avec gisant, à Moscou et à Novgorod.

13. A. Grabar, *Sculptures byzantines du moyen âge*, Paris, 1976, p. 157, n° 169, pl. CXLIII (avec bibliographie).

14. En dernier lieu, ces textes sont reproduits par I.I. Plesanova *Reznye figury «startsev» v sobranii gosudarstrennogo Russkogo Muzeia* («Les figures sculptées des «vieillards», dans la collection du Musée d'Etat Russe») à Léningrad, dans le recueil *Pamiatniki Kultury Novye otkrytia* («Monuments de culture nouvellement découverts») Annuaire pour 1974, p. 271.

15. Un autre texte de Chronique, mais celui-ci du XVIe siècle, comprend une description des tombeaux des métropolites de Moscou saints Pierre et Alexis, réalisés en 1531, sur l'ordre du grand duc Vasilij Ivanivič : pour Pierre le Thaumaturge exécuter un sarcophage («raku») en or, avec une représentation en or du thaumaturge Pierre (sur le couvercle), et de le décorer de pierres précieuses, et de faire les parois latérales (de ce sarcophage) en argent..., (et de faire) un sarcophage pour Alexis le Thaumaturge entièrement en argent, et de dorer la représentation de celui-ci», Plešanova, *loc. cit.*, p. 272.





6 et 7. Saint Clément en gisant sur le couvercle de son tombeau à Ohrid, Macédoine, église Saint-Clément. Tête du saint vue de profil (d'après Grabar).

8. Tête d'un gisant anonyme, au Musée Russe, Léningrad (Photo Musée).

9. Tête d'un gisant (probablement un saint évêque), Musée de Novgorod (d'après le Catalogue d'une exposition de sculptures en bois, Moscou, 1964).

10. Tête d'un saint gisant, Barlaam de Houtyn, Musée de Novgorod (d'après le même Catalogue).

C'est là tout au moins qu'on en relève plusieurs exemples, ces pièces pouvant être en métal précieux ou en bois[16]. Ces gisants figurent toujours des saints, et notamment des saints archevêques de Moscou et de Novgorod, et des saints fondateurs de monastères célèbres. A la cathédrale de la Dormition, au Kremlin de Moscou, c'est le grand-duc Vasilij Ivanović qui commande, en 1531, les sarcophages des saints métropolites de Moscou, Pierre et Alexis, particulièrement vénérés dans sa capitale. Le sarcophage du premier était en or, ainsi que la figure du hiérarque étendu sur le couvercle. Tandis que le sépulcre de saint Alexis était en argent, la figure du saint, sur son couvercle, était en argent doré. Des pierres précieuses complétaient le décor de ces monuments.

Le Musée de l'Arméria, au Kremlin, conserve une partie d'un troisième gisant en métal précieux. Il provient du sarcophage du jeune fils de Jean le Terrible, Dimitri, assassiné à Uglić, peut-être sur l'ordre de Boris Godounov et canonisé par la suite. Ici encore on a affaire à un gisant sur un sépulcre d'un saint et d'une commande royale[17].

A Novgorod, les gisants proviennent de sarcophages en bois, et ils figurent des archevêques de cette ville, également canonisés : Euthyme (1429-1458) canonisé en 1549, date qui doit être considérée probablement comme *terminus post quem* pour son sarcophage avec gisant. On a proposé d'attribuer aux années qui ont suivi 1558 (année de la découverte de ses reliques) le sarcophage avec gisant de l'archevêque Nikita (1017-1108). C'est en 1559 que fut confectionné le sarcophage avec gisant de l'archevêque saint Jean[18] (fig. 9 et 10).

D'autres gisants semblables appartiennent à des saints moines, et datent aussi du XVIe et XVIIe siècle. Les plus connus sont les tombes des fondateurs du célèbre monastère de Solovki, sur une île de la Mer Blanche à l'extrême Nord de la Russie, les saints Zocime et Savvatij[19] (fig. 11). Ils datent de 1566 et sont conservés à la Galerie Tretiakov, à Moscou (non exposés). Particulièrement soignée, la tombe de saint Zocime, mieux conservée, offre de petits reliefs sur les murs verticaux du sarcophage ; ces petits reliefs montrent divers épisodes de la vie du saint (fig. 12). D'autres œuvres, semblables, mais généralement un peu postérieures (XVIIe siècle), se trouvent déposées au Musée Russe de Leningrad et à la cathédrale de la Dormition à Moscou[20].

Étant donné que tous les « gisants » russes conservés, qu'ils soient des œuvres d'orfèvrerie, ou des sculptures en bois, appartiennent au XVIe et au XVIIe siècles, on peut hésiter entre deux hypothèses, en ce qui concerne l'origine de ce genre de monuments. Selon l'une, il s'agirait d'un prolongement — peut-être après un intervalle — d'une tradition byzantine qui, de nos jours, est principalement représentée par le gisant d'Ohrid, du XIVe siècle ; selon l'autre, on serait en présence d'un emprunt à l'art gothique qui, aux XVe et XVIe siècles, avait exercé une certaine influence sur les arts de la Russie de ce temps. La deuxième hypothèse n'a pour elle que la fréquence des monuments funéraires à gisants dans tous les pays de tradition latine, voisins de la Russie, (y compris la Roumanie orthodoxe).

Personnellement, je tends vers la première hypothèse, en pensant à la particularité des gisants russes — qui l'ont en commun avec les gisants byzantins (saint Démétrios, saint Clément) — le motif du gisant est réservé aux sépultures des saints, tandis qu'en Occident, le gisant est appliqué aux tombes de défunts laïcs ou ecclésiastiques, indifféremment. Et c'est même la spécificité des personnages sur la tombe desquels les chrétiens des pays de l'aire byzantine installent les gisants, qui est la particularité la plus intéressante et historiquement la plus importante, quant à nos conclusions. En effet, si un art qui se refuse en règle générale de traduire les traits d'un personnage divin ou saint par une figuration plastique (comme trop « matérialiste »), n'a recours à la sculpture que pour les portraits funéraires des saints, c'est qu'il y voit un moyen de rendre visible une particularité des corps des saints après leur mort (particularité qu'ils ne partagent pas avec les laïcs, qu'ils soient princes ou roturiers). Je me demande si cette particularité n'est pas l'incorruptibilité du corps des saints, et des saints seulement. Si cela était exact, l'effigie sculptée du saint sur le couvercle de son tombeau aurait la valeur d'une démonstration de cette incorruptibilité de la chair du saint, car cette sculpture figure ce corps tel qu'il était du vivant du personnage représenté.

Le monde byzantin a connu une autre catégorie de portraits funéraires qui, selon moi, peut être assimilée aux gisants. Ce sont des portraits br[illegible] sur des tissus qu'on posait sur le tombeau et q[illegible] recouvraient le couvercle.

Plus haut, à propos des images de saint D[illegible]trios, nous avons fait état d'un texte qui parle [illegible] portrait brodé de ce genre qui remontait au [illegible] siècle et que l'empereur Manuel Comnène [illegible] fait porter de Salonique à Constantinople[21] [illegible] texte certifie que l'usage des portraits brodés [illegible] saints existait à Byzance au XIIe siècle, et é[illegible]ment que des portraits de ce genre étaient co[illegible]tionnés auprès de la relique du saint en question. Mais ce texte reste muet sur l'emplacement, à Salonique, du portrait brodé de saint Démétrios emporté par l'empereur dans la capitale. Et notamment il ne dit pas que le voile avec l'image brodée recouvrait le tombeau de saint Démétrios dans son église-martyrium, ni que cette image le figurait en pied, comme cela est le cas de tous les « gisants » sculptés.

Pour compléter ce témoignage verbal, on dis-

16. *Istoria russkogo iskusstva* (« Histoire de l'art russe », ouvrage collectif) IV, 1959, pp. 305 et ss., avec planche sur p. 329, Plešanova, loc. cit. propose une monographie sur les « gisants » russes, qui figurent des saints et sont en bois et en métal, et l'accompagne d'une bibliographie abondante (1879-1965) entièrement en langue russe. Sur les exemples de Moscou, pp. 271-272.

17. La pièce ne remonte qu'à 1693 env. *Histoire de l'art russe* IV, pp. 335-6 avec fig. sur p. 337.

18. *Les gisants de Novgorod :* Plešanova, loc. cit., pp. 273 et ss.

19. Plešanova, *loc. cit.*, pp. 277-278. Les sarcophages en bois avec gisants de ces deux saints, fondateurs du couvent de Solovki, sur une île de la Mer Blanche, au grand Nord, sont actuellement conservés dans le dépôt du Musée Tretiakov.

20. Plešanova, *loc. cit., passim.*

21. Voir note 9.

11. Sarcophage en bois du XVI*e siècle, façade et couvercle avec le gisant, saint Zocime. Moscou, Galerie Tretiakov, Photo Musée).*

12. Sarcophage en bois du XVI*e siècle, façade du tombeau de saint Zocime. Moscou, Galerie Tretiakov, Photo Musée).*

pose de plusieurs petits reliquaires de Démétrios (à la Lavra du Mont-Athos et à Halberstadt) dont il a déjà été question et qui semblent imiter le cercueil réel de Démétrios, et qui présentent, sur leur couvercle, une image plate du saint représenté debout et en pied [22]. Lorsqu'on considère ces reliquaires, on pense — je l'ai dit plus haut — à des imitations du tombeau du saint à Salonique, et on est tenté d'admettre que l'image du saint, sur le couvercle, s'inspire d'une image analogue sur le couvercle du tombeau, et comme il s'agit d'une image plate, ce serait vraisemblablement un portrait brodé sur un voile qui recouvrait le cercueil du saint. Ces reliquaires n'apportent pas la preuve de l'existence de ce genre de voile, à Salonique, mais ils rendent probable sa présence, et permettent d'imaginer l'aspect que pouvait avoir le portrait du saint sur ce tissu (comme sur le tissu brodé emprunté par l'empereur Comnène). Ce voile, garni d'un portrait brodé de saint, n'excluait pas le gisant sculpté. Ces voiles brodés pouvaient ne pas rester longtemps sur le sarcophage, pour être remplacés par d'autres qui présentaient le même sujet ; il s'agissait d'offrandes de fidèles qui se succédaient sur les portraits brodés de saint Serge.

A ma connaissance, aucun portrait brodé funéraire d'époque proprement byzantin ne nous est conservé actuellement, et c'est dans les pays héritiers de Byzance, après la chute de l'Empire, qu'on en trouve des exemples, et notamment en Roumanie et surtout en Russie. Mais avant de les examiner, il me paraît utile d'évoquer une catégorie d'œuvres purement byzantines et remontant au XIIe siècle au plus tard, qui sont des tissus garnis de broderies et qui figurent un gisant étendu sur une surface plane (comme sur une dalle qui recouvre un tombeau). Je pense aux images les plus anciennes de *l'épitaphios* qui montrent invariablement le Christ mort couché sur le dos et étendu sur un linceul (fig. 13) [23]. Des peintures murales grecques du XIIe siècle, par exemple à Samari dans le Péloponnèse, imitent bien le tissu sur lequel est couché le Christ, y compris les franges à ses extrémités [24]. Ce qui prouve que la peinture imite une broderie sur tissu. Un usage liturgique byzantin et orthodoxe établit un rapprochement de ces images de l'*épitaphios* avec les tissus brodés, garnies du portrait du défunt, étant donné que ces *épitaphioi* sont posés sur l'autel, de toute église orthodoxe, le Vendredi Saint. L'autel étant symboliquement assimilé au tombeau du Christ, le tissu avec son portrait brodé sur l'*épitaphios* se laisse assimiler à tous les voiles brodés funéraires, avec portrait du défunt, qu'on trouvera dans les pays de tradition byzantine, et où il s'agira non plus du Christ, mais de divers fidèles, et notamment des saints et des princes. Contrairement aux gisants sculptés ces gisants brodés ne sont pas toujours des saints, et cela se justifie si on s'en tient à l'explication des gisants sculptés byzantins proposée plus haut : ces portraits brodés sont plats, et ne prétendent donc pas témoigner par leurs formes plastiques de l'incorruptibilité d'un défunt, qu'il soit un saint ou non. Et cela permettait de les appliquer à des personnages qui n'étaient pas des saints.

Voici un choix des « gisants » brodés. Je relève surtout les pièces les plus anciennes. Dans le domaine proprement byzantin, je ne saurais que rappeler la broderie qui figurait saint Démétrios et qu'au XIIe siècle, un empereur Comnène avait fait apporter de Salonique, à Constantinople, pour le monastère du Pantocrator, sanctuaire privilégié de la dynastie des Comnène (voir plus haut p. 143).

Les exemples moldaves et russes les plus anciens sont contemporains et légèrement postérieurs aux dernières décennies de l'Empire byzantin. En Moldavie, je ne connais qu'un seul exemple — mais très remarquable esthétiquement — d'une gisante brodée sur le tissu qui devait recouvrir la tombe d'une princesse, Marie de Mangoup (en Crimée) épouse du « gospodar » de Moldavie, Étienne le Grand (fig. 14) [25]. La princesse, morte en 1477, est représentée couchée sur le dos, les deux mains réunies symétriquement sur sa poitrine. Elle porte un vêtement somptueux et une couronne. Une longue inscription, en slavon, court le long des bords du tissu et forme une espèce de cadre, comme sur certaines icônes. Elle identifie la défunte et précise la date de son décès. La pièce appartient au trésor du monastère de Putna.

22. Grabar, article dans *D.O.P.* cité, note 5 et suiv.

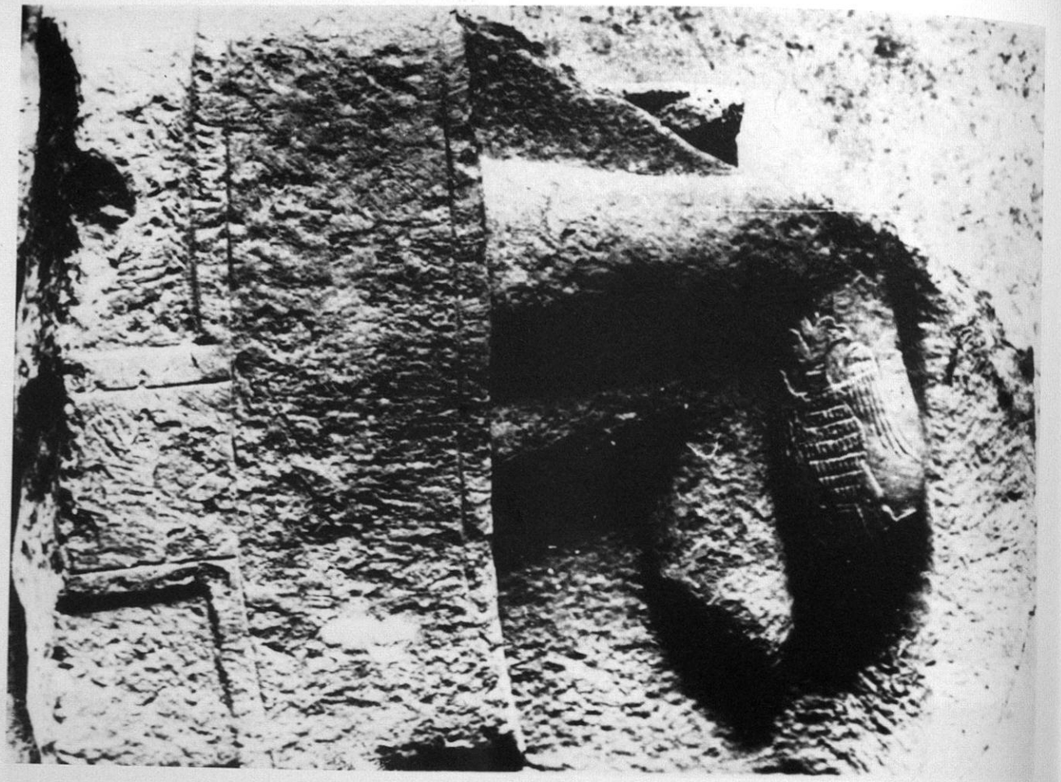
23. G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris, 1939, pl. CLXXVI et suiv. Epitaphioï russes (« plaščanicy ») A.H. Svirine, *Drevne-ruskoe šitye* (« Broderies russes anciennes »), Moscou, 1963, pp. 32-33, 35, 36, 73, 74, etc. V. Lazarev, *Iskusstvo Novgoroda* (« Art de Novgorod »), Moscou-Leningrad, pl. 133-135.

24. Une remarquable peinture murale, dans l'abside de l'église de Samari, dans le Péloponnèse (XIIe siècle) montre clairement le tissu à franges sur lequel est étendu le Christ mort, — une vraie image de « gisant », Millet, *Iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916, fig. 536, p. 499.

25. Cette broderie a été souvent reproduite, en dernier lieu, dans le recueil collectif *Repertoriu monumentelor si obiectelor de arta din timpul lui Stefan cel Mare*, Bucarest, 1958, pp. 288-290, fig. 202-203. Voir aussi G. Millet *Broderies religieuses* II, pp. 78-81, CLXII-XIII. O. Tafrali, *Le trésor de Putna*, Paris, 1925, pp. 51-55, pl. XLII.

13. Un « épitaphios » grec, à Neants, Moldavie (d'après G. Millet).

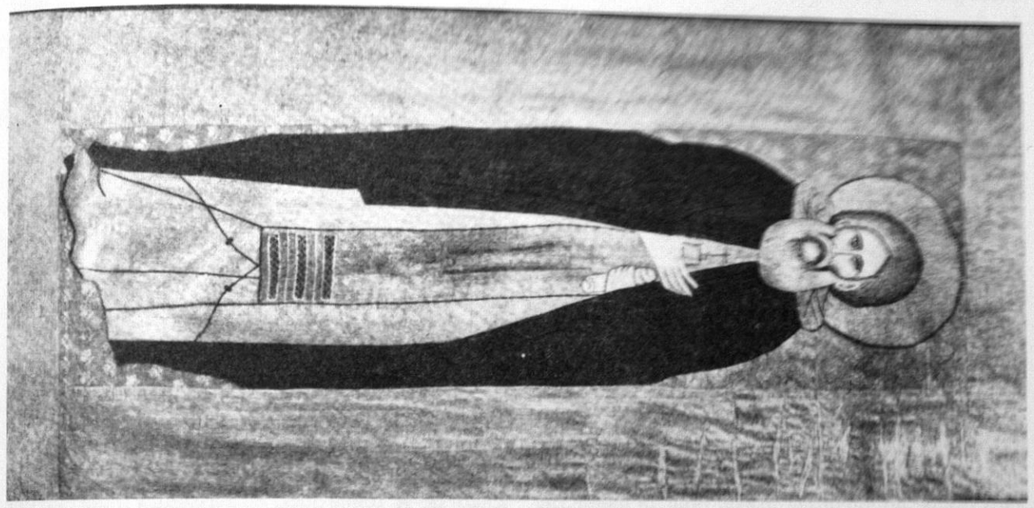
14. Portrait en gisante brodé de la princesse moldave Marie de Mangoup. Trésor du monastère de Putna, Moldavie (d'après G. Millet).



15. Fragment d'un gisant sculpté, trouvé à Tirnovo, Bulgarie. A noter les aigles bicéphales brodés sur ses chaussures (d'après Grabar).

En Moldavie, l'usage de ces gisants brodés a dû se perpétuer aux siècles suivants, et j'en connais deux exemples du XVIIe siècle. Les deux figurent des membres de la grande famille des Movila[26]. Celle de Siméon Movila le montre couché sur le dos, les mains croisées dans la même attitude d'un mort qu'on a vu chez Marie de Mangoup. Mais tel n'est pas le cas du portrait brodé de Jérémie Movila, qui est figuré debout et bien campé sur ses jambes, plein de vie et de force. Ce qui avait été maintenu, c'est l'usage de recouvrir un tombeau princier d'un tissu de luxe, garni d'un portrait de défunt, mais celui-ci est conçu comme un portrait d'un homme vivant. Cette évolution devrait être mise en rapport — par opposition — avec l'existence, dans le pays, de tombes avec gisants sculptés du type gothique, où le personnage est représenté, selon la tradition occidentale du moyen âge, comme un mort étendu sur le couvercle de sa tombe-sarcophage. Le portrait de Marie de Mangoup, quoique brodé, lui donnait la même attitude d'une défunte. Mais au XVIIe siècle, cette attitude n'est attestée que pour les gisants sculptés. En Bulgarie voisine, le gisant sculpté, sur un tombeau royal, a été découvert récemment, dans les fouilles de Tirnovo[27]. On n'en conserve que les jambes, chaussées de souliers que garnissent des aigles bicéphales, parce qu'il s'agit d'un prince, et par conséquent d'une œuvre du XIVe siècle (fig. 15). On notera aussi que ses jambes sont vues de profil et sont tournées du même côté. Ce qui signifie que le gisant de ce tombeau princier était figuré debout et vivant, et non pas mort et allongé sur le dos, comme les gisants occidentaux. N'empêche que ce gisant sculpté de Tirnovo, au XIVe siècle, comme les gisants sculptés roumains du XVIIe siècle, reflètent l'usage occidental des tombeaux à gisants.

26. M.A. Musicescu et M. Berne, *Mônâsterea Sucevița*, Bucarest, 1958, fig. 139-140.
27. Deux gisants sculptés moldaves, du XIVe s. (?) et de 1652 : C. Nicolescu, *Costumul de corte in Țarile Române*, Bucarest, 1970, fig. 42.



16. Saint Serge, fondateur de la Lavra près de Moscou qui porte son nom, brodé en gisant sur un tissu qui était étendu sur son tombeau (d'après Svirin).
17. Même gisant. La tête brodée de saint Serge (d'après Svirin).

Un autre détail — à Tirnovo et en Roumanie — distingue ces pièces des exemples courants latins : la figure taillée y est sculptée en réserve, et se détache sur un fond en creux, tandis que les bords de la dalle font saillie. Je crois qu'on imitait de cette façon le corps d'un défunt couché dans un cercueil dont les parois latérales montent plus haut que l'espace qui entoure le corps. Tandis que le gisant occidental, comme le corps du Christ mort sur les « *epitaphioi* » brodés byzantins, repose sur une dalle (et non pas dans un cercueil), dalle qui pouvait servir (pour les gisants latins) de couvercle du sarcophage.

Tandis que les exemples moldaves et bulgares que je viens de citer en dernier lieu figurent partout des princes et des rois, les gisants russes sculptés (voir *supra*) ou brodés, représentent uniquement des saints, et à ce titre, ils rejoignent les quelques pièces byzantines connues (Démétrios, Clément) et sans doute, adoptent cet usage, pour la même raison. J'ai dit plus haut comment, par hypothèse, on pourrait expliquer ce caractère sélectif (le portrait de quelqu'un, sur sa tombe, serait en rapport avec le dogme de l'incorruptibilité de son corps). Cette explication pourrait être appliquée aux gisants russes, et non seulement aux gisants russes sculptés (ce que nous avons fait plus haut), mais également — par extension — aux gisants russes brodés, puisque — contrairement à l'usage qu'on faisait des gisants brodés dans ces autres pays orthodoxes, ils ne représentent que des saints — saints moines et saints évêques. Comme si seule la sainteté d'un personnage lui conférait le droit à un portrait en gisant placé sur sa tombe[28].

Actuellement, c'est au Musée de Zagorsk, nom donné après la révolution de 1917 à la célèbre Lavra de la Trinité-Saint-Serge, près de Moscou, qu'on conserve l'exemple de gisant brodé russe le plus ancien, et la série la plus longue d'images brodées de ce genre. Elles représentent toutes le même personnage, le fondateur de la Lavra, le moine saint Serge (fig. 16 et 17). Car il était d'usage chez les pélerins russes, au moyen âge, de faire offrande au couvent qu'ils visitaient d'une réplique de l'image du saint qu'on y vénérait. C'est ainsi que l'offrande habituelle des pélerins à la Lavra de Saint-Serge représentait le portrait brodé (ou une icône) de saint Serge, tandis que les pélerins russes au couvent Sainte-Catherine du Mont-Sinaï y apportaient une icône qui figurait Moïse devant le Buisson Ardent ou les portraits des saints sinaïtiques (ces icônes étaient confectionnées en Russie et apportées par les pélerins de leur pays d'origine). A la Lavra de Moscou, fondée par saint Serge au XIVe siècle, c'est le portrait de ce saint brodé sur un tissu à poser sur son tombeau, que les dévots du saint apportaient régulièrement, et, de ce fait, on dispose actuellement d'une série de ces images, dont la plus ancienne remonte à 1430 environ, et est par conséquent presque contemporaine du saint. C'est aussi la plus belle des broderies qui le figurait et qui toutes le montrent debout et de face, grandeur nature, revêtu du costume monacal. Les autres exemples du même portrait brodé datent du XVIe et XVIIe siècles. Il est évident que ces effrandes successives étaient toutes déposées sur le sarcophage du saint, les plus récentes remplaçant les plus anciennes.

Un autre saint de la même Lavra, saint Nicon, a été également honoré par des portraits funéraires brodés. J'en connais un exemple conservé à Zagorsk. A remarquer, en passant, l'influence des icônes sur certaines de ces broderies postérieures, où l'on voit, encadrant le portrait, des scènes de la vie du saint, ou la réunion, sur le même voile, de deux saints de la Lavra. Je me demande si dans ce dernier cas, le voile brodé avait été destiné à être posé sur le tombeau de l'un de ces deux saints, et n'était pas traité comme une icône peinte ?

A Novgorod, ce sont certains archevêques de cette cité, Nikita, Jean et Euthyme, qui occupèrent le trône archiépiscopal respectivement, au XIe, XIIe et XVe siècle qui ont eu les honneurs d'un portrait funéraire brodé, mais seulement après leur canonisation et la découverte de leurs tombeaux. Cela a eu lieu au XVIe et XVIIe siècles. Le portrait brodé de l'archevêque Jean, qui vécut au XIIe siècle, date de l'année même (1549) de sa canonisation.

J'ai pu relever deux autres portraits funéraires brodés qui figurent des évêques-saints de la ville de Suzdal, au Musée de cette cité. Ils semblent remonter au XVIe siècle.

Enfin, citons les portraits funéraires semblables, en gisants, qui représentent chacun un moine-fondateur d'un couvent dans la région de Novgorod et qui, canonisés après leur mort, furent l'objet d'une grande vénération : saint Antoine « le Romain » et saint Barlaam de Hutyn. Le portrait brodé de Barlaam date probablement de 1580; celui d'Antoine est de 1640 environ. Ces deux portraits-gisants rentrent évidemment dans la même catégorie que ceux de saint Serge de la Lavra, près de Moscou.

Paris

A. GRABAR

28. Voir note 23.

L'Apocalypse de Cimabue à Assise*

par Yves CHRISTE

en souvenir d'Odilon

La présence d'un vaste cycle apocalyptique dans le bras sud du transept de San Francesco à Assise soulève des questions que la critique n'a toujours pas résolues. En 1966, Mme Augusta Monferini croyait y reconnaître l'écho de la polémique anti-romaine des spirituels franciscains. Elle se fondait pour cela sur quelques détails insolites où Cimabue, comme Dante, aurait fustigé les compromissions temporelles du pape Nicolas III Orsini (1277-1280) et le rôle funeste de son neveu, Matteo Rosso Orsini, cardinal protecteur de l'ordre depuis 1279[1]. Aux deux petits ours — *orsini* — représentés parmi les animaux immondes qui tentent d'échapper à l'effondrement de Babylone, s'oppose, sur le même panneau, la figure de l'ange en buste qui dans la partie supérieure gauche annonce la ruine de la cité déchue, l'Église et la Curie romaines dans l'interprétation des spirituels. Pour qui sait lire entre les lignes, cet ange serait François, l'ange qui annonce l'« évangile éternel », l'ange qui monte du soleil levant portant le sceau du Dieu Vivant, et c'est pourquoi il apparaît à la lisière du sixième anneau d'un quart de cercle composé de sept bandes concentriques. Mme Monferini date ainsi les peintures de Cimabue des années qui ont suivi la mort de Nicolas III, autour de 1280-1283, sous le généralat de Bonagrazia, protecteur des spirituels et de l'un de leur chefs de file, le provençal Pietro Olivi[2]. Charles d'Anjou en aurait été le mécène, et Pietro Olivi l'inspirateur.

Cette interprétation est sèchement écartée par M. Hans Belting dans la monographie très fouillée qu'il vient de consacrer au décor pictural de l'église supérieure de San Francesco[3]. Il comprend en effet l'ensemble du programme comme une exaltation de l'Église, de l'Église romaine et de la papauté. C'est à Nicolas III et à Matteo Rosso Orsini que revient l'initiative d'une reprise de la décoration et d'avoir fait appel à Cimabue. On comprendrait donc assez mal que le grand florentin se soit permis à leur insu des facéties contestataires et injurieuses, surtout dans une église qui à l'égal des basiliques patriarcales et stationales de Rome possédait dans son abside un trône papal. Le programme est donc bien l'œuvre d'un pape Orsini. Son neveu en a suivi l'exécution pas à pas et c'est aux écrits de saint Bonaventure, général de l'ordre après la déposition de Giovanni da Parma, trop indulgent envers les spirituels, et de Matthieu d'Aquasparta qu'il faut se référer pour en comprendre le sens.

L'interprétation plus traditionnelle de Belting me paraît assez juste. Elle a l'avantage de la vraisemblance historique et s'inscrit dans une vision d'ensemble de l'iconographie de l'église supérieure qui chez lui est parfaitement cohérente. On voit mal en effet le mécène que fut Nicolas III, avant même son élection à la tête de l'Église, rester indifférent à la poursuite de la décoration du martyrium d'Assise. C'est Rome d'autre part qui avait la charge des biens de l'ordre franciscain, et on sait que le neveu du pape fut cardinal protecteur jusqu'à sa mort, en 1305. Les directives, le choix des artistes étaient du ressort de Rome, et ce serait accorder trop d'importance au court généralat de Bonagrazia, que de supposer à Assise, dans le cycle de Cimabue, une condamnation sans appel de la politique favorable à Rome du courant majoritaire des franciscains. Bonagrazia était un homme de conciliation ; ses sympathies pour les spirituels modérés n'impliquent pas ipso facto un appui total aux thèses extrêmes défendues par l'Olivi[4].

* Je remercie le Père G. Ruf qui a bien voulu me procurer d'excellentes photographies du cycle de Cimabue. Je remercie également Mlle M.-T. d'Alverny, qui m'a signalé l'importance de la liturgie de la fête de l'archange Michel pour la compréhension du programme angélique d'Assise, ainsi que mon amie J. Pont qui a attiré mon attention sur les difficultés que présentait pour le cycle d'Assise une lecture « moderne » du texte de l'Apocalypse. J'ai plaisir enfin à exprimer ma gratitude envers mes amis A. et A. d'Escayrac auprès desquels j'ai trouvé le loisir d'achever cette étude.
Le cycle de Cimabue sera restauré durant l'été 1980 ; et le Père G. Ruf prépare une étude sur le programme iconographique de l'église basse qui devrait paraître l'an prochain.

1. *L'Apocalisse di Cimabue*, dans *Commentari*, n.s., t. XVII, 1, Rome 1966, pp. 25-55.

2. *Ibid.*, p. 41.

3. *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977, p. 64 : Doch ist es völlig abwegig, ja antipäpstliche Ideen hier vertreten zu sehen : das Gegenteil ist der Fall.
Sur le cycle apocalyptique et sur le décor des parties hautes du croisillon sud, voir pp. 61-68. Sur l'interprétation générale du décor, voir le chapitre intitulé : Die « Interpretatio Romana », pp. 38-45.

4. Le commentaire sur l'Apocalypse de Pietro Olivi est à ma connaissance encore inédit. En attendant sa parution, qu'on dit imminente, voir surtout R. Manselli, *La Lecture super Apocalypsim di Pietro di Giovanni Olivi*, Rome 1955.

entre la distribution thématique de Civate et le programme général du chœur de l'église haute d'Assise. Il est bien clair que Cimabue ne pouvait connaître Civate, mais je crois que l'atelier de San Pietro et Cimabue se rencontrent dans l'utilisation commune d'une même tradition exégétique. Comme je crois l'avoir démontré, le cycle de Civate est inspiré d'un commentaire sur l'Apocalypse très proche de celui d'Ambroise Autpert[47] : les quelques tituli conservés ne laissent aucun doute à ce sujet. C'est par le commentaire aussi qu'on peut expliquer des modifications de l'iconographie inspirée pour l'essentiel d'un cycle apocalyptique dans la tradition des Beatus[48]. Le caractère ecclésial du décor de Civate, comme celui d'Assise, serait donc le résultat d'une réflexion attentive sur l'exégèse allégorique, et si on peut expliquer à Assise les raisons « politiques » et historiques de ce choix, les intentions du commanditaire du cycle de San Pietro nous échappent encore. Mais d'une certaine manière, Civate éclaire le programme d'Assise qui du point de vue thématique et iconographique reste tributaire de l'interprétation traditionnelle de l'Apocalypse.

Genève-Fribourg. Yves CHRISTE.

47. *Ibid.*, pp. 6-8. Mon interprétation est reprise et plus largement développée dans la thèse de S. Colli, soutenue en 1979 à l'Université du Sacré-Cœur de Milan. Je remercie M. Colli de m'avoir envoyé un résumé de son travail où il tente de démontrer que c'est bien le commentaire d'Autpert qui a servi de référence au commanditaire de cette église. J'avais moi-même proposé cette solution, sans pourtant me prononcer aussi catégoriquement.

48. Cf. P. Klein, *op. cit.*, n. 22, p. 151. Situation inverse dans le Beatus de Berlin, où le texte est celui du commentaire de Beatus, alors que l'illustration, pour l'essentiel, dérive de la tradition du groupe III défini par P. Klein. Une récente restauration des peintures du ciborium permet aujourd'hui de mieux analyser son décor peint. Le peintre du ciborium a combiné deux images des cycles ibériques : celle de l'apparition des quatre anges des vents et celle de l'adoration de l'Agneau du chapitre 7.

Note d'information

Nouvelles recherches au Mont-Athos (Lavra)

par Paul-M. MYLONAS

Dans le cadre d'une longue recherche sur les monuments de l'Athos, conduite depuis 1954 (voir P.M. Mylonas : *Research on Athos*, Memorandum on Works accomplished and projected, Comptes-rendus du IXe Congrès d'Études Byzantines, Athènes 1976), nous avons été amenés à faire des relevés minutieux et à constituer des archives importantes de photos d'ensemble et de détails. L'étude approfondie de ces données exactes a parfois permis d'élucider des questions persistantes auxquelles seules des fouilles auraient donné des réponses sans équivoque. C'est ainsi que nous pouvons faire part, dès maintenant, de certaines découvertes concernant les bâtiments de la Grande Lavra, que nous considérons comme importantes, parce qu'elles contribuent à modifier certaines hypothèses de bases actuellement existantes.

Le Catholicon

Le Catholicon de Lavra est considéré, avec raison comme ayant servi de prototype pour la plupart des catholica de l'Athos, ainsi que pour les églises de bon nombre de monastères de la Grèce et des Balkans.

Dans sa forme définitive, qu'il a reçue probablement durant le XIe siècle, et qui nous est connue par un charmant dessin de Barskij de 1744 (*Stranstvovanija...* 1887, III, fig. entre pp. 76 et 77), le catholicon de Lavra semble être une église d'un certain type en croix inscrite, à coupole sur piliers avec, en plus les traits suivants :

a. Deux absides en saillie sur les façades latérales, connues comme χοροστάσια ou χοροί, où aboutissent les bras-de-croix qui forment le transept.

b. Un double narthex, divisé par un mur transversal nord-sud, en deux compartiments distincts : le narthex propre ou *mesonykticon* et l'exonarthex. Les deux sont surmontés d'une tribune donnant sur le naos et l'ensemble est précédé, à l'ouest, d'un porche plus récent.

c. Deux chapelles ou *parecclésia*, également du type de croix inscrite, qui flanquent le narthex de part et d'autre et qui donnent, comme le catholicon, sur l'exonarthex commun.

Ce type, qui se concrétisera dans les catholica qui suivirent celui de Lavra, fut baptisé par Millet « plan athonite avec absides latérales » (*L'École grecque, etc.*, 1916).

Certains savants ont considéré que les chœurs, les narthex et les chapelles du complexe de Lavra constituaient, dès le départ, un ensemble prévu et organisé comme tel. Ainsi, les dessins, plutôt théoriques, de Sévastianov, sur lesquels se basèrent toutes les études postérieures, ne fournissent aucun détail de construction qui aurait permis de mettre en doute cette hypothèse. Certains autres spécialistes se distinguèrent en affirmant que les parecclésia ne pouvaient pas avoir fait partie de la phase initiale, comme, par exemple, Krautheimer et surtout Mme Gordana Babić (Chapelles Annexes...).

Une autre question s'est posée à propos du plan initial du catholicon indépendamment de l'existence des chapelles (jointes ou non). Certains spécialistes ont qualifié ce plan de trèfle ou encore de triconque, à cause des absides latérales, et ils ont établi des rapports avec des plans arméniens (sans jamais prendre en considération les superstructures et les voûtements) en utilisant même la naissance d'Athanase l'Athonite à Trébizonde et la généalogie de Jean Tzimiscès pour la défense de cette théorie. Auguste Choisy, ce grand savant français, ne fut pas, comme d'ailleurs Millet (*Recherches au Mont-Athos*, BCH; 1905, *L'École grecque*, etc. 1916), G. Sotiriou (Christianiki kai Byzantini Archéologia, 1942) et plus tard Krautheimer (Early Christian and Byz. Arch. 1965, 1975), un adhérent de cette morphologie et avança, déjà en 1883 (*L'art de bâtir*, etc., 1883), une proposition pour le plan initial du catholicon, en se basant sur des prototypes constantinopolitains.

Nos études et relevés nous ont permis de trouver une voie vers la solution des problèmes posés par l'architecture de Lavra. Ainsi nous constatons en premier lieu que les chapelles furent ajoutées à un bâtiment déjà existant, fait qui met en question non seulement l'hyptohèse d'un ensemble prévu d'avance, mais va jusqu'à mettre en doute le nombre et la place des narthex dans ce premier plan.

Dans notre article sur les *Phases consécutives*

du Protaton, (Cah. Arch. n° 28, nous avions démontré que l'«élargissement» du bâtiment dont parlent les textes concernait seulement son espace central et qu'il s'agissait d'un procédé soustractif et non pas additif. Ainsi saint Athanase retira deux piliers de la basilique initiale, forma des chœurs rectangulaires dans chacun des bas-côtés et donna une forme de transept à ce bâtiment longitudinal. Cette intervention si facile et si simple, mais aussi si capitale pour le Protaton, nous avait fait penser que peut-être quelque chose de semblable aurait été effectué à Lavra, et nous le notions déjà aux pages 151 et 160 de ce même article. En ce qui concerne le catholicon de Lavra, une confirmation partielle était déjà donnée par les textes : «ἡ του ναοῦ προσθήκη ... πρός τό εὐρυχωρότερον τῆς κατασκευῆς» (Vita «A», p. 102, 3, 8), ... «καί ὁ ναός ἐπλατύνετο» (Vita «B», 76, 65, 8). D'ailleurs, le plan d'ensemble du catholicon indique que les absides latérales sont circulaires extérieurement, tandis que celles du béma sont polygonales ; autrement dit, il s'agit d'une différence de dessin qui ne serait pas adoptée si les absides latérales étaient contemporaines de celles du béma. Restait, donc, l'espoir d'une preuve provenant de la construction. En effet, si Athanase avait voulu modifier le catholicon comme il l'avait fait auparavant au Protaton, en ajoutant les absides latérales, il aurait démoli la partie centrale des murs extérieurs latéraux ou il aurait profité des grandes ouvertures latérales trilobées d'un plan constantinopolitain ; dans ce dernier cas les maçonneries des absides, exécutées en hâte, auraient pu ne pas être liées avec celles des murs latéraux. C'est justement ce que nous avons constaté en grattant l'enduit des murs. Cette découverte prouve d'une manière incontestable : a) que le plan initial de Lavra n'était pas trilobé ou triconque, b) que l'église présente appartient à la période d'Athanase, c) que ce dernier inventa ou réinventa l'idée des chœurs au Protaton (aménagement dans le corps de l'édifice) et à Lavra (addition des absides latérales au corps du bâtiment) en raison des impératifs de la liturgie. Sa réaction pratique aux problèmes posés et son intuition créatrice sont celles d'un architecte de génie.

La trapeza

La Trapeza de Lavra est un des édifices les plus grandioses du Mont Athos, ainsi qu'un spécimen de salle de réunions byzantine, intacte et très belle. Les textes qui nous donnent des renseignements sur Lavra, comme par exemple, le Typikon de saint Athanase, *Vitae* «A» et «B», maintiennent qu'Athanase avait bâti un réfectoire, ἀριστήριον, pour les besoins de ses moines. Le bâtiment actuel, au moins dans sa partie inférieure, pourrait bien être celui même d'Athanase : en effet, ses dimensions imposantes, sa place propice face au catholicon, ses énormes tables en marbre, qui auraient bien pu appartenir à une salle de banquets princière à Constantinople avant d'être transportées à l'Athos, nous incitent à le croire. De petites découvertes récentes aideront à éclaircir son histoire.

L'entrée du bâtiment est formée par une grande porte cintrée, flanquée de deux gros pilastres carrés qui la séparent de deux fenêtres également cintrées. Les deux surfaces des piliers formant les embrasures de la porte sont toujours cachées au yeux du visiteur par les battants ouverts. Pourtant, on peut discerner, au travers de fissures dans l'enduit, une grande colonne monolithique, d'une hauteur de fut de 3,01 m, emmurée dans le pilastre sud, surmontée d'un chapiteau paléochrétien de remploi, d'une hauteur de 0,77 m, ainsi qu'une entaille pour recevoir le cadre de la porte. Une pareille colonne avec chapiteau est très certainement emmurée dans le pilier nord, comme peut l'assurer l'examen des fissures et des craquements de l'enduit. Voilà donc l'entrée initiale de la Trapeza : c'est une entrée noble, trilobée, à deux colonnes, typique du xe ou du xie siècle, semblable à celle du catholicon de Vatopédi qui, elle, est à quatre colonnes. A part son importance architecturale, cette découverte nous assure que le bâtiment actuel appartient aux temps d'Athanase.

D'après le proskinitaire de Sabbas (1780), le couvrement de ce vieux bâtiment était fait par des berceaux et des coupoles. Pourtant l'examen de la construction, en particulier la faible épaisseur des murs par rapport à la largeur des travées exclut cette hypothèse. Au contraire, ce bâtiment doit avoir toujours été recouvert d'un toit à deux pentes. La toiture de la Trapeza fut refaite par le métropolite de Serrès Gennadius, pendant les premières décennies du xvie siècle. Gennadius est peint sur la façade, tenant le bâtiment entre ses mains (Millet, *Inscriptions,* n° 397). Sabbas nous dit que cela a eu lieu en 1512. Cette donnée, basée sur des récits et le faux-renseignement sur le couvrement et la date qui vient d'être mentionnée, conduisirent les historiens de l'Art qui étudièrent les fresques du xvie siècle de ce monument, à formuler certaines hypothèses quant à la datation et la paternité de ces peintures. Il existe, toutefois, une date, inconnue à ce jour, inscrite sur la charpente même : +ETOC ZΛE, c'est-à-dire 1527. Gennadius rebâtit donc en premier lieu la Tour de Tzimiscès en 1522 (Millet, *Inscriptions,* n° 411), pour assurer la sécurité du monastère et ensuite rebâtit la Trapeza. Si cette date concerne la toiture seulement, la peinture peut bien être du pinceau de Théophane ; mais si les travaux de Gennadius s'étendaient aussi à la peinture, Théophane devrait être exclu, puisqu'en 1527 il travaillait aux Météores.

Une inscription votive, également inconnue à ce jour, nous donne encore une autre date très utile. Elle se trouve dans l'annexe nord de la Trapeza sur une partie du mur recouverte d'une fresque encore inconnue elle aussi, où figure la Mère de Dieu tenant le Christ, entre le Prodrome et saint Athanase. Malheureusement les têtes ont été repeintes, mais les vêtements et l'écriture sont d'un beau style crétois. L'inscription que j'ai lue dit : «ΕΓΕΝΕΤΟ ΤΟΥΤΟ ΤΟ ΘΕΑΠΕΣΤΟΝ ΕΡΓΟΝ ΔΙΑ ΠΡΟΜΗΘΙΑC ΚΑΙ CYNΔΡΟΜΗC ΚΥΡδ ΔΙΟΝΥCΙΟΥ ΤΟΥ ΟΙΚΟΔΟΜΟΥ ΚΑΙ ΑΠΟΘΗΚΑΡΙΟΥ ΕΤΟC ZMD ΜΗΝΙ ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ ΚΒ (1535).

Ainsi tout un nouveau bâtiment fut accolé à la Trapeza en 1535 par le maître maçon Dionysios, qui pourrait bien être l'architecte de Gennadius. Il va sans dire que la peinture de la Trapeza devait avoir été complétée bien avant cette date.

Une troisième inscription inconnue et à demi-effacée : CYNΔΡΟΜΗC Κ ΕΞΟΔδ ΚΥΡδ CKEBO (ΦΥΛΑΚΟC) ETOC ΣΡΜς (1638), a été tracée avec des caractères malhabiles sur celle qui nous donne la date de 1527. Cette troisième inscription indique la date de la réparation de la Trapeza, après que le toit entier fût enlevé par une tempête en 1585 (Millet, Inscriptions, n° 388, remarques).

Cette brève note d'information rend compte de quelques résultats précis de nos dernières recherches. Elle sera suivie, dans un délai plus ou moins long par un article détaillé comprenant les documents, notes et explications d'usage.

Athènes Paul MYLONAS

dans les provinces méridionales du continent italien. Ce rapprochement s'impose aussi, pour les plans des grottes étudiées par M. Messina. Son travail méritoire ne nous apporte pas de révélations, mais apporte une contribution utile au «corpus» imaginaire de cette catégorie de monuments archéologiques, plus ou moins folkloriques, qui présentent, de temps à autre, un écho de l'art byzantin.

A. GRABAR.

Paolo CUNEO, *L'architettura della scuola regionale di Ani nell'Armenia medievale.* Rome 1977 (81 p. de texte, nombreux plans d'églises et de cités et beaucoup de photographies de monuments, sur 64 planches).

Publié par l'Accademia Nazionale di Lincei (quaderno n° 235), ce petit livre de l'architecte romain Paolo Cuneo a pour origine une communication de l'auteur faite à l'Académie, le 1er mars 1976.

M. Cuneo connaît bien les monuments arméniens du moyen âge, qu'il était allé voir et étudier sur place, et sur lesquels il a publié, ces dernières années, plusieurs petites monographies très bien illustrées. Cette fois encore, le mérite principal du nouveau livre réside dans la série très importante de plans d'églises de la région d'Ani, dont quelques-uns sont dus à l'auteur et à son équipe, et beaucoup d'autres redessinés d'après des plans publiés par divers auteurs, tels que Texier, Marr, Strzygowski, Tokarski, Khatchatrian, Toromasian, Thierry, etc. Cet album de plans rapprochés dans un même livre très maniable rendra sûrement de bons services. On regrette que l'échelle n'y soit pas indiquée, auprès des plans, mais, étant donné les dimensions variables des plans, dont on connaît bien la plupart, je suppose que la règle de l'échelle unique a été observée par l'auteur.

Son texte a un caractère purement pragmatique. Il décrit des monuments conservés en mettant l'accent sur les éléments de la construction les plus importants. Le décor architectural est décrit plus brièvement. Quant aux problèmes historiques que posent ces monuments, c'est à peine s'il en relève par-ci par-là un aspect, et encore c'est pour rappeler que les édifices des xe-xiiie siècles qu'il envisage reproduisent souvent des architectures arméniennes du vie siècle — fait très général et observé depuis longtemps.

Un mot enfin à propos de la thèse générale de l'auteur qui, dans le titre de son livre et dans le texte, parle d'une «école» d'Ani. Il serait certainement préférable de faire observer la présence, autour d'Ani, de nombreux édifices fondés à l'époque, pendant laquelle cette cité fut la capitale du royaume d'Arménie, et qui, à ce titre, attirait les travaux d'architecture vers elle et sa région.

A. GRABAR.

TABLE DES MATIÈRES

D. GABORIT-CHOPIN, *L'orfèvrerie cloisonnée à l'époque carolingienne* 5
A. EPSTEIN, *The Fresco Decoration of the Column Churches, Göreme Valley, Cappadocia — A consideration of their chronology and their models* 27
T. VELMANS, *L'Image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin* 47
N. THIERRY, *Les peintures de la cathédrale de Kobayr (Tachir)* 103
L. NESS, *Two illuminated Syriac Manuscripts in the Harward College Library* 123
A. GRABAR, *Le thème du "gisant" dans l'art byzantin* 143
Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Cimabue à Assise* 157
NOTE D'INFORMATION 175
NOTES DE LECTURE 178